

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA - TV ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA GÖRSEL ALGILAMA

Hazırlayan
Koray ÇANKAYA

Danışman
Yrd. Doç. Dilaver BAYINDIR

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “ Sinemada Görsel Algılama” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /2008
Koray ÇANKAYA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 17.11.2008 tarih ve 19. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 18. maddesine göre STÜ Anabilim Dalı Y.L. öğrencisi KOLAY SANKAYA' nin SİNEMADA GÜZEL ALGILAMA konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 17.11.2008 tarihinde, saat 10.' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin BAŞARILI olduğuna oy ÇOKLUK ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dilaver BAYINDIR

ÜYE

Doç. Dr. Zühal ÇETİN ÖZKAN

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Mehmet KOSTUMLU

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÇANKAYA

Adı: Koray

Tezin/Projenin Türkçe Adı:

SİNEMADA GÖRSEL ALGILAMA

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:

VISUAL PERCEPTION AT THE CINEMA

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☐

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 100

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 50

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Dilaver

Soyadı: BAYINDIR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Görsel İletişim

2- Görsel Algılama

3- Sinema

4- Görüntü Estetiği

5- Biçim

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Visual Communication

2- Visual Perception

3- Cinema

4- Aesthetics of Image

5- Form

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

☐

Evet

☐

Hayır

Özet

Film sanatı gözlenen kendine has özellikleri, estetik olarak dönüştürerek gerçekliği tekrar inşa eder. Bu dönüşüm, görsel tasarım ile gerçekleşebilir. Biçim gerçekliğin estetik olarak çekici tasarımlar ile tekrar oluşturulması ile ilgilidir. Görsel iletişim (renk, ışık, kompozisyon, gibi bir çok estetik çekici tasarım unsurları) Sinema biçimi ile sağlanır. Biçimci yaklaşım gerçekliğin bir yorumudur. Biçimci yaklaşım, öznel olarak belirli düşüncelerin, duyguların, fikirlerin ve anlamların film teknikleri ile yansıtılmasıdır. Yönetmen Bir görünüşün kendine has özelliklerini film biçimi ile yorumlar ve tekrar sunar.

Görsel olarak tekrar inşa edilen gerçeklik, gerçekliği aşmayı ve yeni bir gerçeklik yaratmayı amaçlar. Böylece dramatik yoğunluk ve ifade güçlenecektir. Güçlü görsel ifade ile içeriğin uyumu, anlamın zihindeki etkisini artıracaktır. Etkili Biçim için ise algılama süreci önemlidir. Zihin görsel bilgiyi nasıl alır, işler, yorumlar ve anlamı bunlardan alır. Bu soruların cevabını ve görsel bilginin üzerimizdeki etkilerini bilmemiz gereklidir. Eğer Görsel mesajların tasarım yöntemleri, algılama üzerindeki etkilerini iyi anlarsak, unutulmaz görüntüler yaratılabiliriz.

Bu çalışmada görsel tekniklerin insan zihnine etkileri incelenmiştir. Bir enformasyon aracı olarak filmin estetik unsurlarının, (ışık, renk, kompozisyon, görsel tasarım öğeleri v.b) psikolojik etkilerini göstermeyi denedim. Estetik unsurların psikolojik etkileri ile içerik ve temanın daha iyi nasıl ifade edilebileceği ortaya koymaya çalıştım. Etkili görsel iletişimin algılama ile ilişkisini ortaya koymaya çalıştım.

Abstract

Film art transforms and reconstructs the aesthetically observed characteristics. This transformation can be realised by visual designs. Form is related with reconstruction of reality with appealing designs. Visual communication is provided by Cinema Form (colour, light, composition, such as a lot of appealing designing elements). Formalist approach is an interpretation of reality. Formalist approach, subjectively reflection of specific thoughts, feelings, ideas and meanings with film techniques. Director interprets and represents specific ways of an aspect with film form.

Visually reconstructed reality aims to go beyond reality and create a new reality. Thus, Dramatic intensity and expression will be reinforced. Consistency of Strong visual expression and content will increase the influence of meaning on mind. Perception process is important for the effective form. How the mind/brain receives visual information, processes it, derives meaning from it. We need to know answer of these questions and impact of visual information on us. If we well understand the techniques of visual messages and their effects on perception, We can create unforgettable images.

In this study, effects of visual techniques on human mind has been analysed. I tried to display psychological effects of Aesthetic elements (light, colour, composition,. Visual design elements and so on) of film as a information medium. I tried to bring up how content and theme can be expressed with the psychological effects of aesthetical elements. I tried to bring up relationship of effective visual communication with perception.

İÇİNDEKİLER

SİNEMADA GÖRSEL ALGILAMA

Sayfa	
YEMİN METNİ	II
TUTANAK	III
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
ÖNSÖZ	IX
GİRİŞ	X

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL İLETİŞİM ve ALGILAMA

1	İletişim ve Görsel İletişim	1
1.1	Görsel İletişim ve Anlam	6
1.2	Algı Kuramı	12
1.3	Sanatta Algılama Üzerine bir Uygulama	25
2.	Görme & Algılama	29
2.1	Görme	29
2.2	Algıyı Etkileyen Faktörler	36

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GÖRÜNTÜ IŞIK, RENK & ALGILAMA

1. Işık & Renk	52
2. Renk, Işık ve Anlam	56
3. Sinemada Görsel Anlam ve Algılama	63
3.1 Kurgu ile Psikolojik Anlam Yaratma	69
3.2 Sinemada Işık, Renk ile Görsel Anlam ve Algı	76
4. Sinemada Duygusal Etki için bir Örnek Film “Kutsal Hazine Avcıları”	86
5. Sinemada Renk, Mekan ve Algılama üzerine Bir Örnek Film “ Balıkçı Kral”	90
SONUÇ	96
KAYNAKÇA	99
ÖZGEÇMİŞ	

ÖNSÖZ

Ders aşaması ve tez aşamasındaki çalışmalarında, değerli görüşleri ve çeşitli kaynaklar ile yardımlarını esirgemeyen ve vizyon sağlayan değerli Hocam Prof. Dr. Şefik GÜNGÖR'e, kaynak desteği sağlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ertan YILMAZ'a, iyi niyetli desteklerinden dolayı değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Zühal ÇETİN'e, içinde bulunduğu zor dönemi aşarak zorluklarla mücadele konusunda örnek olan ve çalışmalarında yüreklendirici tutumu ile destek olan değerli danışmanım, Yrd. Doç. Dr. Dilaver BAYINDIR'a teşekkür ederim.

Bu araştırma meydana gelene dek, Üniversite öğrenimim süresince entelektüel olarak belli bir aşamaya gelmeme katkı sağlayan bütün hocalarıma ayrı değeri vardır. Ancak özellikle değerli kuramsal bilgiler ile dünyaya farklı bir gözle bakmamı sağlayan sayın hocam Prof. Dr. Oğuz ADANIR'a, ayrıca teşekkür ederim. Her zaman desteklerini hissettiğim yüksek lisans yol arkadaşlarım; Cem TUTAR, Duygu YILMAZ, Özge EREN'e, ve maddi manevi destekleri ile bugüne gelmemi sağlayan aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

Koray ÇANKAYA

GİRİŞ

İnsan toplumsal, kültürel, psikolojik v.b. insana ait unsurlar ile diğer canlılardan farklılaşır. İçinde bulunduğu çevreyi, yaşamı ve tabiatı da bu unsurlar bağlamında görerek, düşünerek algılar. Dolayısı ile insan düşünür, çevresindeki göstergeleri, yaşamı, tabiatı zihninde yorumlar, insan için “gerçeklik” denilen şey, insan zihninden, psikolojisinden, kültüründen dolayısı ile toplumsal uzlaşımdan bağımsız salt bir gerçek olarak var olamaz.

İnsan zihninden bağımsız bir yaşam insan tarafından anlamlandırılmadan tek başına bir hiçtir diyebiliriz. Bakmak, görmek, anlamak terimlerini şöyle yorumlayabiliriz. Bakmak; gerçekte var olan ve tanımlanmamış, anlamlandırılmamış nesne, Görmek; tabiatta var olan belli bir nesne’nin varlığının diğerlerinden ayırt edilmesi, Anlamak; var olan gerçekliğe belli bir yorum ve yaratıcı perspektiften görmek, anlamlandırmaktır.

Gerçeklik dediğimiz şey toplumsal uzlaşım, algısal, zihinsel, kültürel unsurlar bağlamında bir olaydır. Doğal olarak var olan olgular, nesneler öznel, toplumsal bağlamlar içerisinde anlama ve gerçekliğe kavuşur.

Sanat eseri, gerçekliğin öznel bir yorumu ile gerçekliğin estetik unsurlar bağlamında dönüştürülmesidir. Eğer gerçeklik salt olduğu gibi gösterilmek kaygısı ile müdahalesiz olarak görselleştirilir ise, o zaman görsel iletişim gücü ve etkinliği zayıf etkisiz olacaktır. Eğer biçimsel müdahaleler ile estetize edilirse görülmek, gösterilmek, algılanmak istenen gerçeklik, toplumsal, algısal, kültürel bağlamlara oturarak, duygusal etkinliği ve gücü ile akılda kavranabilecek ve anlaşılacaktır.

Sinema da biçim’in etkinliği ve gücü, algılama sürecinin anlaşılması ile görsel estetik unsurların etkin kullanabilmesi için gereklidir. Sinematografik görüntü, üç boyutlu yaşamın, iki boyutlu olarak gösterilmesidir. Bu teknik bir araç olan kamera’dan yine teknik yöntemler ile estetik olarak gerçekliğin uzay ve boşluğunu sınırlandırılması ile oluşturulur.

Bu müdahaleler ile yaşamın etkili bir Görsel iletişim sürecinde sunulması için algılama sürecine uygun estetik görsel tasarımlar ile gösterilmek ve vurgulanmak istenen olgu ve nesneler, insan zihnine yani mesajın hedefine etkili olarak ulaşabilecektir. İmgeler insan zihninde bir anlama kavuşamaz ve algılanamaz ise, gösterilmek istenen görüntü, aslında bir hiçtir. Daha önce söylediğimiz gibi gerçeklik insan zihninden

bağımsız olamaz, bundan ötürü görsel olan, estetik olarak sinematografik görüntüde yansıtılan gerçeklik algılanmak durumundadır.

Algılama süreci, kültürel, bilişsel, toplumsal bir çok bağlamda gerçekleşir. Algılama süreci içerisinde öznel yaşam deneyimleri ve tecrübeler karşısında imgeler farklı anlaşılabilir. Diğer bir deyişle yönetmen, görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeninin iş birliği ile ortaya konan tasarlanmış imgeler, hedefe yönelik olarak, etkin ve etkisiz olarak, veya farklı anlamsal perspektiften algılanabilir. Etkili bir Görsel İletişimin başarılması için Algılama süreci bağlamında ışık, renk, kamera açıları, kompozisyon v.b estetik unsurların, insan zihninde yarattığı etkilerin anlaşılması ile sanatsal ve Sinematografik olarak etkin bir görsel iletişim sağlamanın yol ve yöntemlerinin bilinmesi gereklidir. Böylelikle temanın biçim ile vurgulanması sağlanır. Algılama bakmanın ötesinde görmeyi gerektirir. Bu yüzden gerçekliğin algılanması sonucu yorumlanması ve geçmiş referans tecrübeler tarafından yorumlanarak belli bir bağlama oturtulması gerekir. İçinde bulunduğumuz dünyanın sanatsal olarak algılanması için görüntü öğelerinin algılamaya etkisini anlamak etkili görsel tasarım ve düzenlemeler için önemlidir.

Algılama özellikleri ele alındığında vurgulanmak istenen temanın etkinliği artırılabilir. Bu bakımdan doğada salt ve yalın olarak var olan ham gerçekliğin, sinematografik olarak işlenmesinin ve değiştirilip dönüştürülmesinin insan zihninde yarattığı etkileri anlamak gerekir. Böylelikle görsel İletişim sürecinde, Sinematografik görüntünün iletişim yöntemlerini, estetik ve algılama süreçlerini anlamak, görsel iletişim sürecinde oluşabilecek ifade ve iletişim sorunlarına karşı yetkin bir bilinç düzeyine sahip olmak ile bu sorunlar bertaraf edilebilir. Sinematografik bir görsel çalışmayı bir çok bakış açısından algılayabilir ve çözümleyebiliriz; burada en önemlisi görsel tasarımın, biçimin özü nasıl oluşturduğunu ve biçimi oluşturan estetik unsurların algılama sürecinde görsel mesajı iletmedeki duygusal etkinliğini anlamak gerekiyor.

Görsel İletişim sürecinde Sinemanın teknik araçlarının görsel anlamı oluşturmada nasıl kullanıldığını ele almak ve bu anlam yaratma süreci ile bu süreci tamamlayan algılama sürecini irdeleyerek, Görsel anlam üretim sürecinde anlamın algılama ve yorumlama sürecini gözler önüne sermeyi amaçlıyoruz.

Birinci Bölümde görsel iletişim sürecinin, psikolojik ve algılama bağlamında işleyişi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Görsel mesajların insan algısında farklı perspektiflerden nasıl algılandığı ve mesajların algılama üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Görme, Algılama ve psikolojik bağlamda görsel uyaranların izleyici üzerindeki uyarıcı gücü araştırılmıştır. İkinci Bölümde görsel uyaran olarak estetik unsurların, ışık, renk,

görsel düzenleme, çizgiler v.b. düşünen, algılayan, yorumlayan bir canlı organizma olan insanın algılama süreci üzerine etkilerine değinilmiştir. Yedinci sanat olan sinemanın, bir çok estetik unsur ve film teknikleri ile duygusal, düşünsel sürecin nasıl manipüle edilebileceği üzerine etkiler ortaya konmaya çalışılmıştır. Etkin görsel iletişim unsurları ve algılamaya olan etkileri ile, öznel düşünce, anlam ve temaların Bir araç olarak filmin enformasyonu etkili bir biçimde iletmesinin, algılama süreci ile de paralel olarak nasıl daha etkin biçimde gerçekleşebileceğinin yol ve yöntemleri gösterilmeye çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

İLETİŞİM ve GÖRSEL İLETİŞİM

Her şeyden önce insanın varlığı, yaşamın anlamının merkezinde iletişimin olduğunu söyleyebiliriz. İletişim sayesinde kültür dediğimiz, paylaşılmış değerler, bilgiler geniş topluluklara ve nesilden nesile gelişerek aktarılır. İletişim'in merkezinde insan olduğu için, İletişim psikolojik, sosyolojik, antropolojik, kültürel v.b. unsurlara bağlı olarak gerçekleşir. İnsanı diğer canlılardan ayırt edici özellik olarak yaşamın anlamında iletişim ve ifade gücü yatar. Adanır'ın belirttiği gibi "Dünya'ya söyleyecek iki çift sözünüz yoksa, yaşamınızın da bir anlamı yok demektir. Yaşamınızın bir anlamı yoksa, çevrenizdeki insanların, olan biten olayların ve güzel şeylerin de anlamı yoktur. Bu durumda varlığınızın bir anlamı yoktur. Oysa yeryüzünde yalnızca hayvanlar, bitkiler ve canlı maddeler var olmuş, olmak için var olurlar.....insan için doğal fiziksel yapısı açısından iki ayaklı bir hayvan, ruhsal-düşünsel açıdan da kültürel bir varlıktır denebilir. Doğaya karşı olan mücadelesi, insanı zaman içinde doğal kültürel bir varlık haline getirmiştir, insan açısından "doğa", kendi karşıtı olarak nitelendirilen "kültür"ü yaratmıştır" (1) Sanat yapıtlarının meydana getirilmesi, izleyiciler tarafından algılanması sürecinde sanat eseri kendine özgü bir iletişim süreci oluşturur. Her sanat eseri kendine has anlamı kodlayarak ifade eder ve bu eseri izleyenler tarafından anlamın kod açımı ve yorumlama sonucu anlamlandırılarak anlama kavuşur. Sanat eserinin ifade süreci, iletişim sürecidir.

"İletişim, iki birim arasında birbiriyle ilişkili mesaj alışverişidir. Bu tanımda açıklanması gereken dört kavram vardır: 1. Birim; 2. Birbirine ilişkin olma; 3. Mesaj; 4. Alışveriş.

Birim: Birim, soyut bir kavramdır. Birbirleriyle karşılıklı mesaj alışverişi yapan insan, hayvan ya da makinenin her birine —iletişim birimi-- adı verilir.

1- Adanır, Oğuz "Sinemada Anlam ve Anlatım" Kitle Yay. Ankara, 1987 sf. 7

2 - Cüceloğlu, Doğan "Yeniden İnsan İnsana" Remzi Kitabevi; Kasım 1996, 13. Baskı sf. 68-69

İletişim birimleri ikiye ayrılır: Kaynak birim ve hedef birim. Kaynak birim, mesaj gönderen birimdir.Hedef birim ise, mesajın gönderildiği birimdir. İki kişi konuşurken, konuşan kaynak, dinleyen ise hedef birim olur.” (2)

“Mesaj, kaynak birimdeki içeriğin, bir seçim sürecinden geçirilmiş ifadesidir..... Kaynak birimin gönderdiği mesaja karşılık, hedef birimin verdiği --cevap mesaj--a, geri-iletim adı verilir.” (3)

Kişiler arası İletişim süreci etkileşimli ve karşılıklıdır ancak Kitle İletişim araçlarından aktarılan görsel, işitsel, yazılı mesajlar genellikle pasif olarak alınır. Dolayısı ile Görsel İletişim bireysel olarak, zihinde, beyin tarafından algılanan, geçmiş yaşam deneyimleri ile de ilişkili ve tek başına yaşanan bir süreçtir. Dolayısı ile Sinema ve TV tek yönlü olarak iletişimi gerçekleştirir.

İletişim sürecinde Alıcı ve Hedef birim vardır; “ Alıcı: İşaret biçimine dönüşmüş olarak kanaldan gelen mesajları alan ve merkeze aktaran ögedir.

Hedef birim, gelen mesajın türüne göre farklı alıcılar kullanır. Sözlü mesaj geldiğinde işitme sistemi, görsel mesaj geldiğinde ise, görme sistemi alıcı olarak kullanılır.” (4)

Görsel olarak alınan mesajlar, görsel olarak gözde bulunan alıcılar (reseptör) nöronlar (mesaj ileten sinir hücreleri) yolu ile beyine ulaşır ve yorumlanarak anlamlandırılır. Anlama, algılama, psikolojik, kültürel v.b. bağlamda meydana gelir.

İletişim sürecinde Kaynak; “ Kaynak ve hedef birimler arasında yer alan ve işaret haline dönüşmüş mesajın gitmesine olanak sağlayan yola, geçite, kanal adı verilir.” (5)

Anlam Sinematografik biçim ve içeriğin uyumu ile oluşturulur. Sinema ve Tv de biçim; “bir görüntünün konuya ilişkisi içinde sanatçının ya da kameranın aldığı konumu içeren bir imgenin nasıl yaratılmış olduğunu ifade eder, içerik; basit olarak görüntü içinde ne olduğudur.” (6)

Psikolojik iletişim bağlamında; “ İşaret: İşaret, mesajın göndericiden geçtikten sonra temsil edildiği fiziksel biçimdir.” (7) İletişim modelinde diğer kavramlar da şunlardır;

“Çıktı: Kaynak birimin gönderdiği işaretlerin tümüne çıktı adı verilir.

3 - Cüceloğlu, a.g.y. sf. 70

4 - Cüceloğlu, a.g.y sf. 73

5 - Cüceloğlu, a.g.y sf. 73

6- Lacey, Nick “**image and representation**” Key Concepts in Media Studies, Tavistock and Rochdale, England 1998 sf. 14

7 - Cüceloğlu, a.g.y. sf. 74

8 - Cüceloğlu, a.g.y. sf. 74

Girdi: Hedef birimin alıcısının yakaladığı işaretlerin tümüne girdi denir.

Gürültü: Kaynak birimin gönderdiği mesajla, hedef birimin aldığı mesaj arasında bir fark varsa, bu farka --gürültü-- adı verilir. Gürültü, iletişimin en önemli kavramlarından biridir.” (8) Görsel İletişim sürecinde kaynak ve hedef birim arasında yani Sinematografik görüntü ve bu görüntüyü algılayan yorumlayan ve anlatılmak istenen mesaja en yakın anlamın kavranılması durumunda gürültünün, anlamsal engellerin az düzeyde olduğu söylenebilir.

“İletişim modelinde, gürültü kaynağı sadece kanaldaymış gibi gösteriliyor, aslında gürültü kaynağı hem kanalda hem de hedef birimde yer alır. Fiziksel gürültü kanalda yer alır. Kulağı ağır işittiği için karşıdakinin konuşmasını pek iyi duyamayan kişinin iletişimindeki gürültü ise, hedef birimin alıcısından kaynaklanır. Bu tür işitme bozukluğu, iletişim terimleri içerisinde, nörofizyolojik gürültü olarak isimlendirilir.

Bir üçüncü tür gürültü de, hedef birimin merkezinde yer alır: İnançları, tutumları ya da o anda içinde bulunduğu duygusal durum nedeniyle, hedef birim karşıdakinin söylediğini, söyleyenin anlamından bambaşka bir biçimde yorumlar ve farklı bir anlam çıkarırsa, psikolojik gürültünün varlığından söz edilir.

Kişi, belirli konularda önyargılı olabilir ve bu önyargısından ötürü, belirli konularda gönderilen mesajları yorumlarken, anlam içeriğini farklı yönlerle saptırır. Örneğin, köylü düşmanlığı olan bir kişiye, dövüşen iki kentliyi ayırmaya çalışan bir köylünün de bulunduğu bir fotoğraf göstererek ne gördüğünü anlatmasını isterseniz, size, bir köylünün elinde bıçakla iki kentliye saldırdığını söyleyecektir: Gerçekte bıçak bir kentlinin elindedir.

İnsanların o andaki gereksinimleri de yorumlamalarını etkiler. Aç olan kimse, yiyecek konusunda söylenenleri, yalnız olan kimse ise, arkadaşlık konusunda söylenenleri daha iyi anımsar. Annelerin, hiç kimse duymadığı halde, öbür odada birçok sesin arasından çocuğunun ağladığını duyabilmesi, böyle bir algısal hazır oluşla açıklanır.”

(9)

İletişim sürecinde; “Kod: Mesajın işaret haline dönüşmesinde kullanılan simgeler ve bunlar arasındaki ilişkileri düzenleyen kuralların tümüne --kod-- adı verilir....

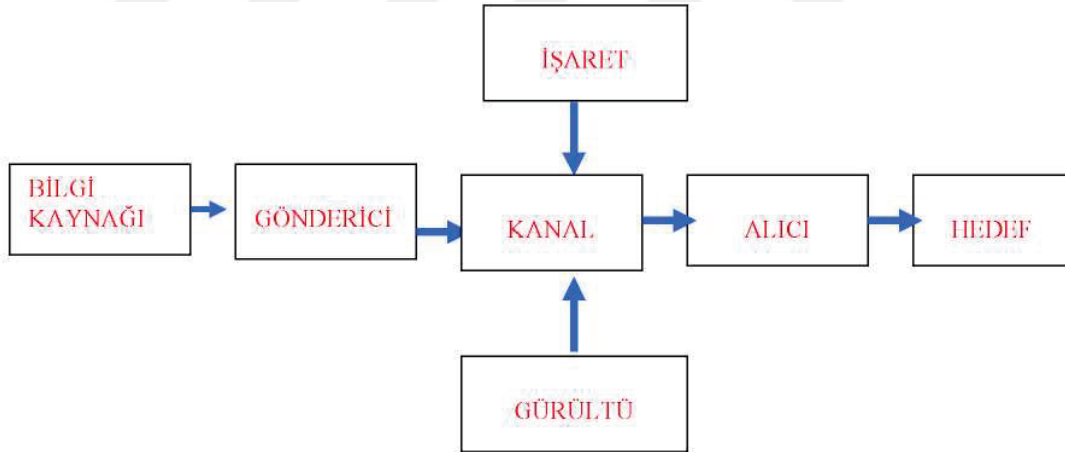
Kodlama: Mesajın içeriğinin kod simgelerine dönüştürülmesine --kodlama--denir.”

(10) Kara Film, İtalyan yeni gerçekçiliği, Western v.s her film akımı ve türü kendine özgü görsel teknik kodları ve göstergeleri buna örnek gösterilebilir. Görüntüler belli sanatsal amaçlar bütünü dahilinde görsel olarak kodlanmıştır. Ayrıca Kurgu, renk, kültürel simgeler ve sanat tasarımı yolu ile bir film estetik olarak kodlanır.

Kodlamayı belli bir simge, nesne, renk, işaret, v.b. gibi bir ifade biçimi üzerinde ki toplumsal uzlaşım olarak tanımlayabiliriz.

“Kod açma: Kodlanarak gelen mesajın içeriğini yeniden elde etmek için yapılan çözümleme sürecine --kod açma-- denir. Kod açma ve yorumlama birbirlerinden farklı iki işlemdir. Kod açma sürecinden sonra yorumlama başlar.

Yorumlama: Yorumlama, yeniden bir değerlendirmeyi gerektirir. Kod açılarak elde edilen mesaj içeriğine, o andaki bütün ilişkiler ve diğer koşullar çerçevesi içinde, yeniden anlam verilmesine --yorumlama-- denir.” (11)



Shannon ve Weaver'ın iletişim modeli.

Shannon ve Weaver, mühendislik ve matematik özgeçmişlerine paralel olarak bu

10 - Cüceloğlu, a.g.y. sf. 76

11 - Cüceloğlu, a.g.y. sf. 77

iletişim modeli ve kuramını geliştirmişlerdir, her ne kadar mekanik ile ilgili bir alanda geliştirilmiş bir model’de olsa iletişim sũrecinde var olan psikoloji, kũltũr, algılama v.b. gibi unsurları açıklamakta kullanılmak için temel bir basamak olarak literatũrde kullanılmıştır.



1.1 - Görsel İletişim ve Anlam

Görsel İletişim bir düşünce, kavram, mesajı görsel olarak oluşturmaktır. Bu süreci gerçekleştirirken iletişim kurmak istenilen kişilerin anlatılmak istenen olgu ve olayları en doğru biçimde anlaması için çalışır. Bir Sinema filminde Işık, renk, kamera konumu, kompozisyon, sanat yönetmeni ve sahne tasarımı gibi bir çok etkenin yaratılmak istenen ana temaya uyumlu olarak düzenlenmesi ile görsel bir anlam oluşturulur. Dolayısı ile Görsel İletişim neyi, nasıl bir biçimde hedefe yönelik olarak anlatmak ile ilgilidir. Sanatsal bir anlam yaratma süreci olan Görsel İletişim salt gerçekliği sunmaz, zihinde hayal edilen bir dünya ve anlam yaratmayı hedefler. Bunu da sahne tasarımı, görsel düzenlemeler, simgeler ve göstergeler ile anlam oluşturarak sağlar. Anlam ve Göstergenin ne olduğunu anlayalım. Anlam ve Gösterge; “İletişimin meydana gelmesi için göstergeleri kullanarak bir ileti, mesaj oluşturmak gereklidir. Bir kişi veya grup ile iletişim kurduğunuzda iletinizin ne anlama geldiğini algıyorsunuz, göstergelerden bir ileti oluşturduğunuzda, Bu görsel ileti diğerlerini, ilk anda yarattığınız anlam ile ilişkisi olan, size ait bir anlam yaratmaya iter. Aynı kodları paylaşırsak ve aynı gösterge dizgelerini kullanırsak, iletilerde, bizim ve başkalarının yüklediği anlamlar birbirlerine o denli yaklaşıacaktır. Anlam yaratma sürecinde, *gösterge*, *anlamlandırma*, *görüntüsel gösterge* (ikon), *belirtisel gösterge* (index), *düzanlam*, *yananlam* gibi terimler bulunur.

Gösterge için kendisi olmadığı halde, başka bir olguyu çağrıştırarak iletişim kurmayı sağlayan araçtır tanımı yapılabilir.

“..Gösterge birisine seslenir, yani seslendiği kişinin zihninde denk bir gösterge ya da belki de çok daha gelişmiş bir gösterge yaratır....Bir *gösterge* kendinden başka bir şeye -nesneye- göndermede bulunur ve birisi tarafından anlaşılır: yani kullanıcının -yorumlayıcının- zihninde bir etkiye sahiptir.” (12)

Bu bağlamda yaşamımızı saran göstergeler yolu ile yaşamı anlamlandırıyoruz. Bu nedenle göstergebilim, tıpkı iletişim gibi, 21. yüzyıl bilgi ve iletişim toplumunda yaşamın tüm alanlarında önemli bir yer almaktadır. Hayatı anlamak ve anlamlandırmak için ve görsel iletişim araçlarında oluşan imgelerin çözümlenmesi

için göstergebilim önemlidir. Bir bütün içinde göstergeleri yadsıyarak zihnimizde gördüklerimiz hakkında bir anlam oluşturmamız. Gördüğümüz lüks bir nesne sadece bize nesne hakkında bilgi sunmaz o nesneye sahip kişinin sosyoekonomik, kültürel, toplumsal v.b. konumu hakkında bize yan anlamlar çağrıştırabilir. Dolayısı ile olgular kültürel bir bütün içinde değerlendirilebilir. Yaşamın, bizim yorumlama süreçlerimizden de bağımsız olarak var olamadığını ifade edebiliriz.

“Dünyayı anlamlandıran insan, çevresine, farkında olmadan değil de biraz bilinçli, düzenli, yöntemli ve tutarlı bir biçimde bakarsa, bakmaya çalışırsa, o zaman ona *homo semioticus* adını verebiliriz.... *Homo semioticus* anlamlandıran insandır; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklemlenerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır; çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge dizgelerini yalnızca betimlemekle yetinen değil, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandır. *Homo semioticus*, "hem dünyanın insan için hem de insanın insan için taşıdığı anlamı/anlamları" kavramaya çalışan ve üretiliş aşamalarını bir söylem içinde yeniden anlamlandıran insandır. *Homo semioticus* okuyan, adlandıran, anlamlandıran ve bütün bu işlemleri bir "oyun" oynayarak, yani hem *haz duyarak* hem de *haz vermeye çalışarak* yapan insandır.” (13)

“Görmek, ilişkilendirmek, anlamak demektir. Beyin bir çağrışımlar silsilesiyle çalışır. Görülen şeyler, önceden bilinen, "görüntüye dönüştürülmüş" bir şeylere benzetilerek tanımlanmaya çalışılır. Görüntü, görsel verilerin zihinde işlenip anlamlandırılmasıyla oluşan bir üründür. Bir şeyin görüntüsü, onu gören kişinin kafasında, ona denk düşen bütünün bir parçası haline getirildiğinde, başka bir deyişle sınıflandırılabilirdiğinde bir anlam taşır ve kalıcı olur. Yani tanımlayabildiğimiz, benzetebildiğimiz, bildiğimiz şeyi görürüz; aksi takdirde o bir lekedir, gürültüdür; uçar gider; sonuçlandırılmamış, ürüne dönüştürülmemiş bir atık gibi beynin çöplüğüne dökülür.” (14)

Gördüğümüz, olaylar, nesneler, olgular zihnimizde geçmiş yaşam referans tecrübelerimizden faydalanarak, anlamlandırılabilir. Dolayısı ile sanatsal ürünlerin zihnimizde somutlaşması ve algılanması, öznel bir sistematik anlama ve anlamlandırma sürecinden geçer ve insan zihninde oluşabilir diyebiliriz. Görüntü içeriğinde var olan nesneler, bir bütün halinde bizim için bir anlam oluşturur.

13 - Rıfat, Mehmet “**Homo Semioticus**” Yapı Kredi Yay 1993 sf:11

14 – GÜNGÖR, Şefik, “**Görüntüler Evreni**”, Sinemasal <http://www.sinemasal.gen.tr/goruntuler.htm>

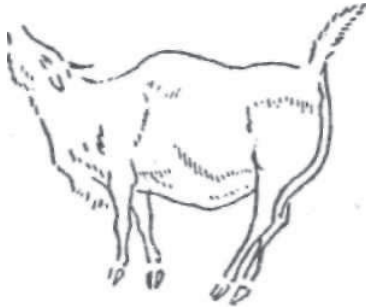
Görsel bilgi aktarımında göstergelerin oluşturduğu bütünsel anlamlar önemlidir. bir restoranda yenilen yemek, statü, ulusal kültür gibi bir çok şeye gönderme yapabilir. Dolayısı ile görsel olarak hiçbir şey, gösterge anlamından bağımsız ve nesnel olarak var olamaz.

Görüntünün veya görüntüde var olan gerçeğin, doğal ortamda var olmasının ve henüz teknolojik araç ile izleyici kitlesine görsel olarak iletilmesi durumunda dahi, çok da basit olmayan bir zihinsel anlamlandırma süreci ile kavranıp, algılandığını kabul etmemiz gerekirse, görsel bilginin herhangi bir araç ile algılama sürecinden bağımsız somut hali ile kaydedilse bile zihinsel olarak gerçeği algılama ve anlamlandırma sürecinde, tamamen nesnel olamayabilir.

Sinema, TV, fotoğraf gibi Kitle iletişim araçlarında görsel olguların kaydedilip aktarıldığı teknolojik süreç ile doğa da var olan olgular algılama ve yorumlama, (kültürel, psikolojik, (duygu durum), bilinç düzeyine) ve geçmişten gelen ortak kültürel birikimler ile Öznel tecrübelerle bağlı olarak belli bir anlam ifade eder. Dolayısı ile göstergeleri, sembolleri algılarken ve yorumlarken zihnimizde yaşam deneyimlerimiz ve psikolojik duruma göre görseller ve olaylar farklı olarak algılanabilir.

“Bir gösterge, kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularınızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır” (15)

Sanat tarihi literatüründe ve bir çok kaynakta 30.000 yıl öncesinden, Altamira mağarasındaki hayvan resimleri, konu edilir. Bu resimler tarih öncesinden günümüze ulaşan ilk Görsel iletişim ve sanat eserleri olarak değerlendirilebilir.



“Hayvanların tarih öncesi mağara resimleri, yerçekimi kanunu’nu hiçe sayan zarif, çevik hareketleri ifade eder biçimde okunmuştur: ancak Margaret Abercrombie (1960) bu resimlerin aslında yana yatmış ölü hayvanların resimleri olduğunu iddia etti. Yaşayan hayvanlara duyduğumuz sevgi ve ölü bedenlere karşı duyduğumuz tiksinti bizi sapkın bir kod açımına yöneltti.” (16)

Kültürel olarak toplumsal uzlaşım sonucu ortak anlam yüklediğimiz görsel mesajlar, göstergeler, simgeler genel olarak aynı şekilde algılanır ve yorumlanır. Farklı bir kültür, zaman veya topluma ait imgeler ifade etmek istediği anlamdan farklı olarak algılanıp yorumlanabilir. Dolayısı ile imgelerin, tasfirlerin, göstergelerin ve bir olaya ait görsel belgelerin görsel iletişim ve ifade sürecinde bir takım algılama sorunları ile karşılaşabildiği söylenebilir.

Olaylar, imgeler bizim paylaşılmış yaşam tecrübelerimizle anlamlandırdığımız zihinsel yorumlama sürecinden başka ayrıca iletişim araçlarının teknik sınırlılığı içinde sunulan görsel bilginin, gerçeği sınırlayıcı etkisinden geçerek bize ulaşır. Kitle iletişim araçlarından yansıyan, görsel bilgi, farklı olarak algılanabilir. Bilinçli bir anlam oluşturarak veya görüntüye herhangi bir taraflı etkide bulunmadan, kamera, fotoğraf makinesi ile özel bir anlam oluşturmaksızın, görsel bilgi, belge, olgu, nesnel olarak aktarılacak istensin, teknolojinin, aracın tabiatı gereği tamamen gerçeğe sadık kalınarak aktarılamayabilir.

Medya’da gördüğümüz görüntüler her zaman için gerçekleri, olguları tarafsız aktaramaz, diyebiliriz. Olgular bazen iletişim araçlarının süzgecinden geçtiğinde, dar bir görüş açısından algılanır. Teknoloji gerçeği, olguyu budamadan, değiştirip dönüştürmeden görsel olarak sunamaz diyebiliriz. Ayrıca, sinema gibi gerçekliğin estetize edildiği süreçlerde, olgular, olaylar bilinçli olarak renk, mekan, kurgu ile anlamlandırılır. Sinema gibi gerçeğin bilinçli bir estetik dönüşümü dışında, iletişim araçlarında gerçekliğin nesnel ve doğal gerçeğe sadık kalınarak aktarılması mümkün olabilir mi? Görsel iletişim sürecinde yaratılan veya nesnel olarak yansıtılan olaylar,

15 – FİSKE John, a.g.y. sf. 63

16 - FİSKE John, a.g.y sf. 108

izleyicilere ulaşırken, olayları yansıtan kişinin özneliliği, aracın tabiatı gereği sınırlılığı, ve izleyicilerin, bireysel yorumlama ve algıları gibi etkenler ile belli aşamalarda hem anlamlandırılarak, hem de dönüştürülmüş olarak, Görsel kitle iletişim araçlarından bize ulaşır.

Sinematograf'ın on sekizinci yüzyıl başında keşfedilmesini sağlayan bir dizi çabalardan günümüze, yaşamımız tamamen imgeler ve göstergeler kuşatması altına girmiştir. Evlerde Televizyonlar, sokakta reklam panoları, trafik ışıkları, kullandığımız ürünler, trafik lambaları ile trafikte uyduğumuz imgeler, yaşamımızı tamamen çevreler ve büyük oranda yaşamımızı etkiler. Ters Yön yazan bir yola giremeyiz artık o trafik işaretinin, belli bir düzeni ifade ettiğini öğrenmişizdir. Öte yandan TV, Medya ve Sinema'dan zihnimize ulaşan görüntüler, her zaman trafik göstergeleri kadar bilinçli ve rasyonel bir şekilde algılayamama ihtimalimiz ağırlıktadır. Çünkü devinen görüntüler, trafik göstergelerinin basit ve sadeliğinden öte çok karmaşık bir sürecin ürünü olarak ortaya çıkarlar. Görsel tasarımların insan yaşamında büyük baskınlıkta yer aldığı günümüz dünyasında, özellikle hemen hemen her gün TV başında akan görüntülerle yaşamın zihnimize aksettirildiği ve yaşamımızı etkilediği bir sistemin varlığı yadsınamaz.

Görsel İletişim alanında, görsel sanatlarda, görsel unsurların ve bazı tekniklerin görsel mesajların nasıl algılandığını keşfetmek, algılama bağlamında izleyicilerin bu mesajlardan nasıl bir anlam çıkardıklarını ve doğru mesajları iletmede görsel tasarım ve uyaranların algı üzerindeki duygusal etkilerini görebiliriz.

Bunun içinde tasarlanan ve üretilen görüntüler karşısında insanın algılama süreci ve bunun işleyişini anlamak yararlı olacaktır. Eğer bir görüntü algılanamazsa, sanat ya da iletişim gerçekleşemez ve zihinde kalıcı olamaz. Bir görüntünün amacına uygun olarak anlaşılması için amaca uygun biçimde estetik olarak düzenlenmesi gereklidir. Bunu en uygun şekilde başarmak için Görsel Algılama süreci, insan psikolojisi ve kültürü bağlamında algılama sürecini irdelemek yararlı görünüyor. Böylelikle yaşamı en doğru biçimde ifade etmek ve göstermek içinde yol gösterici bir bilgi birikimine sahip olabiliriz. Böylelikle insanın mevcut tecrübeleri, sosyal kültürel etkileşimleri, nöro-psikolojik durumu, eğitim ve sosyal düzeyi v.b. gibi etkenlerin ötesinde görsel mesajlarla oluşturulmuş Televizyon ve Sinema yolu ile bize sunulan sinematografik, imgesel dünyayı anlamamız daha da kolaylaşacaktır. Sinematografik olarak, aracın

dönüştürücü ve estetik süreçlerle duygusal olarak anlamın nasıl zihinlerde oluşturulduğunu görmeyi amaçlıyoruz. Bir sekans, kadraj içindeki görüntülerin, simgelerin psikolojik olarak izleyici algısı üzerinde nasıl etki oluşturduğunu bilmek sanat üretim sürecinde faydalı olabilir. Ayrıca eşik üstü uyaranlar olarak sınıflandırabileceğimiz, bilinçli olarak algıladığımız, renk, ışık, ton, gölge, çizgi, şekil, hareket, kurgu gibi unsurlar ile görsel mesajlar düzenlenir. Daha önceden Gestalt ilkelerinin görsel tasarım üzerinde kullanılması v.b. çalışmalar yapıldığı için tekrar bu konuları irdelemeyeceğiz. Ana amacımız, Görsellerin algı psikolojimiz üzerinde nasıl bir duygusal etkiyi ortaya çıkardığını, bunun ortaya çıkma sürecini anlamaya çalışmaktır. İzleyicilerin zihinlerinde anlam inşa edilirken, Algılama sürecinde görsel sanatlar karşısında, zihinlerde uyanan duygulanma sürecini anlamak, etkili anlam üretimi için önemli bir rehber olabilir. Bu bağlamda da algı psikolojisi önem arz ediyor.

1.2 - Algı Kuramı

Algı Kuramı; Boston Üniversitesinden Ann Marie Barry'nin tanımına göre; “nörolojik araştırma ve kabul edilmiş psikoloji prensiplerinin görsel iletişim çalışmasına uygulanmasıdır. Beynin, zihnin bilgiyi nasıl aldığı işlediği ve anlamı nasıl elde edip kullandığının anlaşılması, farklı tıbbi bilimsel araştırmalar, sosyal araştırmalardan alınan mevcut iletişim kuramlarına katkı sağlamaktadır.

Basit olarak belirtilen, iletişim kuramı için bütün iletişim süreci içinde duyguların öncelikli olduğunu doğrular ve öncelikli olarak duygu-tabanlı tepki sistemlerine dayalı algısal işleme paralel olarak Bu algı yaklaşımı özellikle görsel iletişime hitap eder.

Bugünkü Nörolojik araştırma ışığında, örneğin, bir şahsın görsel imgelere tepkisinin bilinçli veya mantıklı olduğunu varsayamayız. Nörolojik araştırmalar görsellerin hiç bir surette bilinçlilik içinden geçmeden ve gelecek aksiyonları temel alarak işlenmiş olabileceğini ortaya koyar. Gelişme süresinde, Biliriz ki çocuklar ve ergenler öncelikli duygular aracılığı ile idrak ederler ve bundan ötürü onların düşünüp davrandığı yönde, görseller yolu ile duygusal çekicilere daha yüksek derecede hassastırlar. Algının her yaklaşımı, bu bakımdan, iletişimin bütün alanları için ve görsel iletişimden daha derin çıkarımlara sahiptir. Bütün görsel iletişimi anlamının anahtarı beynin nörolojik çalışması içinde yatmaktadır.” (17)

Sadece görseller için değil, bir çok davranışımızın altında güdülerimizin ve duygusal tecrübelerimizin olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, bir çikolataya elimiz giderken bize baskın gelen onun tadıdır, kilo sorunumuz olsa bile ve mantığımızı dinlemeden çikolatayı yeriz veya aynı şey sigara, alkol içinde geçerlidir. Dolayısı ile tamamen duygulardan arınmış bir rasyonel davranış içinde olamayız.

“Beynin nöroloji evrim tarihi insan iletişiminin evrim tarihinin hikayesidir de, beyin içinde çeşitli görsel işlem alanları içinde görüş yolunu izlediğimiz gibi Keplerin gözün esas olarak bir kamera harici ve nesnel gerçekliği pasif olarak kaydettiği önerisinin, eskiden nasıl kusurlu ve ilkel düşünce olduğunu farkettilik. Joseph Le Dox, örnek olarak, davranış ve zihnin yaklaşık olarak oranı % 40 doğal (nature) ve % 60

17 - “HANDBOOK OF VISUAL COMMUNICATION THEORY, METHODS, AND MEDIA”
LAWRENCE ERLBAUM ASSOCIATES, PUBLISHERS 2005 Mahwah, New Jersey, London, Barry
Ann Marie, “Perception Theory” sf. 45

(nurture) kalıtsal çevresel, fakat her iki operasyon için snapsların anahtar olduğunu bize hatırlatır ki bu snapslar her iki durumla ilgilenen bir sistem tarafından beynin içine bağlanmıştır. Bu sistem tehlikeyi tespit etmek ve tepki vermek için evrim ile bağlanmıştır.(prewired)

Çünkü görsel tecrübe açık farkla en hakim öğrenme modudur, bu beynin içinde snaptik bağlantılara merkezdir. Diğer algılayıcı sistem bu kadar bütüncül görsel olarak çalışmamıştır, ve hiç bir sistem bu denli zihnin ve dolayısı ile de davranışın sırlarını bu kadar ortaya koyarak göstermemiştir.” (18)

Yaşam hakkında, tutum, davranış ve düşüncülerimiz çevresel faktörlerden etkilenir. Kullandığımız dilden, yaşadığımız ortam ve kültüre dek düşünce biçimimiz etkilenir. Öyle ki bu davranışlarımıza dahi yansiyabilir. Bunu şöyle bir örnekle açıklayabiliriz. Geçmiş referans tecrübelerimiz bir masanın bacakları gibidir. Bu referans tecrübelerimiz inançlarımızı ve çevresel uyaranlara karşı algılama düzeneğimizi şekillendirir.

“....Bazen başkalarından edindiğimiz enformasyondan, kitaplardan, bantlardan, filmlerden de alırız. Bazen de referanslarımızı yalnızca hayal gücümüze dayandırarak oluştururuz. Bu referansların herhangi biri hakkında hissettiğimiz duygusal yoğunluk, o ayağın gücünü ve kalınlığını etkileyecektir. En sağlam ve en kalın ayaklar, çok duygu içeren kişisel tecrübelerdir, çünkü bunlar acılı ya da zevkli tecrübeler olmuştur. Bir başka faktör de, elimizdeki referansların sayısıdır. Elbette ki bir fikri destekleyecek ne kadar çok referans varsa, o konudaki inancınız da o kadar güçlü olacaktır.” (19)

Geçmişte elde ettiğimiz olumlu olumsuz tecrübeler çevresel uyaranlar ve olaylar hakkında algılama düzeneğimizi etkiler.

“İnsanlar bir şeyi yeterince canlı biçimde hayal ettiklerinde, gerçek tecrübeden algılamış kadar başarılı olabilmektedirler. Bunun nedeni, beynimizin gerçekten olmuş bir şeyle, bizim canlı biçimde hayalimizde yarattığımız bir şey arasındaki farkı ayırt edememesidir. Yeterli duygusal yoğunluk ve tekrarlarla, sinir sistemimiz bir şeyi gerçek olarak algılar - o şey henüz olmamışsa bile.” (20)

18-Barry Ann Marie, a.g.m. Sf. 46

19-Robbins, Anthony, “içindeki devi uyandır” İnkilap kitabevi 1995 sf. 96

20-Robbins, Anthony a.g.e sf. 97

“Bugün görsel tecrübemizin çoğu medya içinden gelir, süregelen iletişim araştırmaları için algının nasıl çalıştığını anlamak mühimdir, özellikle medya etkileri ilişkilerinde. Medya şiddeti bugün toplumsal ilginin fazla merkezi odağındadır, örneğin, Bir çocuk gelecek tepkisi için ne tür tecrübe inşa edecektir. Aile etkileşimi, resmi eğitim ve medya bütün bu etkinin bir parçasıdır ki bu beyin snapslarını kesinlikle inşa eder ve güçlendirir. Eğer bir tesir daha güçlü ise, bu algıyı özel bir yönde etkileyecektir. Eğer biri daha zayıf ise, sonunda zorlanmayanların rotasında gidecek ve bu yüzden etkilenmemiş snapslar sistem içine tekrar çekilmiş olacaklar.....Çünkü Evrim yavaş bir süreçtir, beynimiz medyadan alınan görsel tecrübeye her hangi bir özel yönde henüz uyum sağlayamamıştır. Her ne kadar evrim salyangoz yürüyüşünde olsa da, teknolojik devrim bizimle inanılmaz bir hızda evrim geçirmiştir. Beynin algı sistemi, güzel sanatlar biçimi içinde görsel tecrübe, kitle medya, sanal gerçeklik, ya da video oyunları sadece kalıtsal olarak sahip olduğumuz beyin potansiyelimizin aynı devrelere giren yeni uyaranlardır ve aynı yönde işlem görmüşlerdir. Diğer bir ifade ile, Görsel medya herhangi bir diğer tecrübe gibi duygusal beyin için basbayağı gerçektir, ve bu beynin snaptik bağlantılarına bir o kadar katkı sağlar. Aynı yönde şöyle de tartışılabilir “ne yiyorsak oyuz” şu şekilde de müzakere edilebilir nasıl gördüğümüz (ve sonuç olarak nasıl davranıyorsak) algısal tecrübemizin başlıca özetidir.

Antonio Damasio’nun gözlemlediği gibi, nörolojik araştırma bize göstermiştir ki, biz aslında düşünen varlıklar değiliz hissederiz de fakat esasen hissi varlıklar düşünürde. Böylece, nöral araştırma var olan görsel iletişim kuramlarının bütün yaklaşımlarına yeni zengin bir buluşsal aydınlanma sağlar. Görsel tecrübe tarafından beynin hafıza ve öğrenme sistemlerini nasıl beslendiği, ve nasıl ana yollar ve modüllerin her ikisinin bağımsızca çalışması ve algı işlemini tamamlamak için birinin diğeri ile uyum içinde çalıştığı var olan çerçevede daha anlaşılır olmaktadır, Görsel çalışmalarda yeni araştırmalar için sınırsız fırsatlar bulabiliriz.” (21)

Gördüğümüz üzere beyin snapslarının gelişimi ve evrimi dış etkenler vasıtası ile evrilmekte ve değişmektedir. Çevresel uyaranların algılamanın en önemli sistemi olan nöral sistem üzerindeki etkileri yadsınamaz.

Çevresel uyaranlara karşı duygusal tepkilerimizin bilinçli olmadığını, ve duygusal öncelikli olduğunu var olan araştırmalardan anlıyoruz. Beynimizin ve nörolojik sistem herhangi bir süper bilgisayarın yapamadığı kadar yüksek kapasitede ve çok hızlı olarak çevresel uyaranlardan gelen duyuları işler. Algılama sistemimizi daha iyi anlamak için beynimizin yapısı ve nöronların çalışma sürecini anlamaya çalışalım;

“Beyniniz sizin her komutunuzu hevesle bekler, ondan ne isterseniz yapmaya her zaman hazırdır. Tek ihtiyacı, az miktarda bir yakıttır; o yakıt da kanınızdaki oksijenle birazcık glikozdur. Giriftliği ve gücü açısından beyin en ileri bilgisayar teknolojisine bile meydan okumaktadır. Saniyede 30 milyar bit enformasyon işleyebilmektedir, bunun karşılığı da 6000 millik tel ve kablodur. Normal olarak insan sinir sisteminde 28 milyar nöron vardır. Bunlar uyarıları geçirmek üzere tasarımılanmış sinir hücreleridir. Nöronlar olmasa, sinir sistemimiz duyularımızdan gelen enformasyonu yorumlayamaz, beyne iletemez, ne yapılacağı konusunda beyin emirlerini de uygulayamazdı. Bu nöronların her biri minicik, kendi başına bir bilgisayardır ve kapasiteleri de bir milyon bit enformasyondur. Bu nöronlar bağımsız çalışır, ama aynı zamanda 100.000 millik şaşılasi bir sinir lifleri şebekesi aracılığıyla birbirleriyle de iletişimde bulunurlar. Beyninizin enformasyon işleme kapasitesi akıllara durgunluk verecek türdendir - hele de en hızlı bilgisayarın bile bağlantıları ancak birer birer sağlayabildiğini düşünürseniz! Buna karşılık, bir nöronun reaksiyonu, yüzlerce ve binlerce diğer nörona 20 milisaniyeden kısa bir zamanda ulaşabilmektedir. Size bir perspektif kazandırma açısından, bunun göz kırpma süresinin onda birinden daha kısa bir zaman dilimi olduğunu söyleyebilirim.

Nöronun bir sinyali gönderme süresi, bilgisayar düğmesine göre bir milyon kere daha uzundur, ama beyin buna rağmen bildiği bir suratı bir saniyeden kısa sürede tanıyabilmektedir. Bu en güçlü bilgisayarların bile yapamayacağı bir şeydir. Beynin bu hıza ulaşabilmesi, adım adım giden bilgisayardan farklı olarak, milyarlarca nöronun soruna aynı anda saldırmasından ötürüdür.” (22)

Beynimizde var olan 28 milyar nöron; dış dünyaya açılan ve en baskın tecrübe edinme duyu organımız olan gözlerimize (ve diğer duyu organlarımıza da) ulaşan duyuları iletir. Nöronlar yolu ile algılanan veriler yorumlanır ve çevresel uyaranlara

karşı tepkilerimizi şekillendirmiş olur. Bizi bilgisayar mekanizmasının somut sisteminden ayıran duygusal tecrübe birikimimiz ile elde ettiğimiz verileri yorumlayabilmemizdir. Psikoloji biliminde Nöro Asosiyatif (çağırışım) şartlanma olarak adlandırılan bilimsel yaklaşım, nöronlar ile kaydedilen veriler ve yaşam tecrübelerimizin algı üzerindeki etkileri hakkında Anthony Robbins'ın anlatımıyla şöyledir.

“Nöro-bilimciler nöro-asosiyasyonların nasıl olduğunu incelemektedirler. Bu arada nöronların sürekli olarak elektro-kimyasal mesajları nöral yollarla yollayıp durduklarını keşfetmişlerdir. Bu iş kalabalık saatteki trafiğe pek benzemektedir. Bu iletişimin hepsi aynı anda olmakta, her fikir ya da anı, kendi şeridinde gitmekte, milyarlarca başka empuls de aynı anda kendi yollarında gidip durmaktadırlar. Bu düzenleme, bir çam ormanının yağmur sonrasındaki kokusunu anılardan zihnimize getirebilmemizi sağlamaktan tutun da, sevilen bir Broadway müzikalinin ezgisine kadar hepsini bize hatırlatabilir. Ayrıca sevdiğimiz biriyle geçirdiğimiz bir akşamın ayrıntılı planlarını yapabilmemiz, yeni doğmuş bir bebeğin başparmağının boyunu ve yapısını öğrenebilmemiz de bu sayede mümkün olmaktadır.

Bu karmaşık sistem yalnız dünyamızın güzelliğinin zevkini çıkarmamızı sağlamakla kalmaz, bizim bu dünyada sağ kalmamızı da sağlar. Ne zaman önemli miktarda acı ya da zevk tatsak, beynimize bunun sebebini arar, sinir sistemimize kaydeder - ki gelecekte neler yapacağımız konusunda daha iyi kararlar verebilelim.

Örneğin: Eğer beyniniz, elinizi ateşe uzatırsanız yanacağınızı size hatırlatacak nöro-asosiyasyonu yapmasa, aynı hatâyı defalarca yapabilirdiniz ve sonunda elinizin yana yana hayrı kalmazdı, işte nöro-asosiyasyonlar beyne bu tür sinyalleri çabucak yolladığı için, bellek bankamıza bakıp hayatta güvenli manevralarla ilerleyebiliyoruz. Bir şeyi ilk defa yaptığımızda bir fiziksel bağlantı yaratmış oluruz, incecik bir nöral iplik, o duyguya ya da davranışa gelecekte yeniden dönmemize izin verir. Bunu şöyle düşünün: davranış her tekrarlayışımızda, o bağ güçlenmektedir. Nöral bağa bir iplikçik daha eklemekteyiz. Yeterince tekrarlar ve duygusal yoğunlukla, birkaç ipliği aynı anda ekleyebilir, böylelikle bu duygusal ya da davranışsal paternin tansil gücünü yükseltebilir, sonunda ağaç gövdesi gibi sağlamlaştırabiliriz. İşte o zaman, o duyguları sürekli olarak hissetmeye, o davranışları sürekli olarak yapmaya kendimizi mecbur hissederiz. Yani başka bir ifadeyle bu bağ artık bir nöral "otoyol" olmuştur. Bizi

otomatik ve sürekli bir davranışa götürür.

....Merzenich bir maymunun beyinde, hayvanın belli bir parmağına dokunulunca faaliyete geçen belirli alanların haritasını çıkarmıştır. Sonra maymunu, yemeğini yerken daha çok bu parmağı kullanmak üzere eğitmiştir. Bir süre sonra o dokunmayla beyinde aktive olan alanların haritasını yeniden çıkardığında, parmağın daha fazla kullanılışından ötürü, sinyallere cevap veren alanın % 600 arttığını bulgulamıştır! Artık maymun ödüllendirilmediği zaman da aynı davranışı uygulamaktadır, çünkü nöral yol çok güçlü biçimde yapılanmış bulunmaktadır.

Biz bu nöro-asosiyasyonları bilinç dışı olarak, bazı duygu ve davranışları sürekli tekrarlamak yoluyla geliştiririz. Bir öfkeyi ya da sevdiğiniz birine kızıp bağırma davranışını her tekrarlayışınızda, nöral bağı güçlendirir, aynı şeyi yine yapma ihtimalini artırırınız. Ama iyi haber de şudur: o deneyde maymun o parmağını kullanmamaya zorlandığında, beyinde o nöral bağların olduğu alan küçülmeye başlamış, nöro-asosiyasyon da bu yüzden zayıflamıştır.” (23)

“Gözler, aslında, beyinin çevreye doğrudan bir bağlantısıdır. Son ve en karmaşık duyularımızın evrimi için, gözlerimiz herhangi bir başka duyumuzdan sinir sistemi içinden daha yeterli ve hızlı veri gönderir. Hücreler tarafından anında tanımlanmış şekil, yön derece eğimi ve renk içindeki farklılıklarına tepkime verir, gözler nihayetinde anlam ile sonuçlanan ve hepsi “görme” tarafından belirtilmiş olan bir bölünmüş ardışık işlem içinde ilk aşamayı temsil eder. Optik sistem, çevre ve beyin arasında bir arayüz, milyonlarca sinir hücresinin uyumlu belirli şablonlar içinde ateşlemesi paralel ve ardışık olarak işlemesidir. Bu sistem içinde hücreler ayrı ayrı çalışır ve bir diğeri ile uyum içinde kesin tepkileri engeller veya harekete geçirir. Algı; genetik programlama içine inşa edilmiş bireysel gereksinimler, hafıza, duygusal girdileri birleştirmek için yararlanan dinamik, etkileşimli sistem tecrübe içinden anlam elde eden bir işlemdir, gözler sadece denklemin ilk kısmıdır ve doğrusu, birlikte bypass olmuştur...Görüş algının gelişmemiş yapılarından yararlanır, fakat bu anlama ile sonuçlanmaz. Çünkü anlam için başlıca sistem olan limbik sistem içinden işlem gören duygusalıktan yoksundur, bu bize duygusal işlemin algılama için ne kadar önemli olduğu bilgisini verir. Bunsuz, aslında biz kaybolmuş ve günlük yaşamda

yeterli olarak görevlerimizi yerine getiremezdik.” (24)

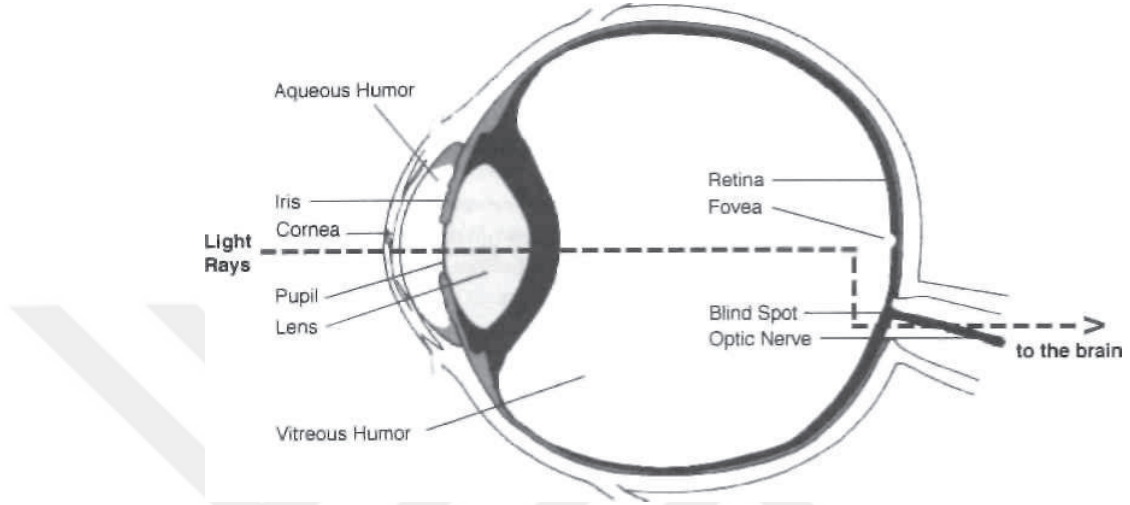
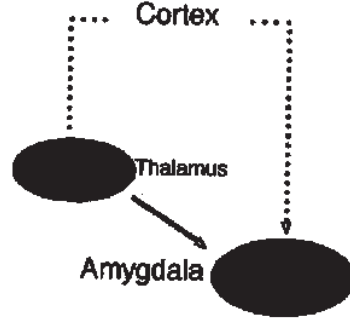


Fig. 3.1 Göz mekanizması. Gördüğümüz zaman Işık kornea yolu ile geçer, dört sağlam katmanın sağlam bir zarı olan kornea ışığın şiddetini azaltır ve gözün merkezine yönlendirir; bu ışık pupil içinden lensin üzerine hareket ederek gözün arkasındaki retinaya ışığı odaklar. Optik sinir sonra elektrik sinyallerini retinadan görüntünün meydana geldiği beyine iletir

Mekanik olarak, retina gözün arkasına bağlanan nöronların karmaşık bir şebekesidir; çubukları içerir (ışığı, şekli tespit eder ve gece görüşünde kullanılır) ve koniler (renk tespit eder ve gündüz görüşünde kullanılır). Sadece konilerden oluşan retina içindeki fovea en temiz görüş alanıdır. Retinadan ayrıldığı yerde, koni ve rodlar var olabilir, dolayısı ile bir kör noktamız vardır. Camsı ve sıvı salgılar akarak gözün şeklini devam ettirir ve bunlarla ışığı yönetir. İris bir pigmentli kastır ki farklılaşan ışık derecelerine tepki içindeki gözbebeğinin (pupilin) değişen oranına karşı gözü korumaya yardım eder” (25)

24- Barry Ann Marie, a.g.m sf. 48

25- Barry Ann Marie, a.g.m sf. 49



(Fig. 3.2), Algının nasıl çalıştığını anlamak için anahtardır. İlk güzergah, thalamo-amigdal* yolu, ham bir şebekedir ki Le Doux “hızlı ve pis” olarak tanımladığı bu şebeke sinyalleri direk beynin duygusal merkezi amigdala ya gönderir. İşlemin bu kısmında, durumun algılanan şekli hızlıca duygusal hafızada depolanan diğerleri ve bir duygusal tepki ile karşılaştırılır sonra geçmiş olumlu ve olumsuz tecrübe ile çerçevelenerek saklanır. Her ne kadar işlemin farkında değilsek de, sonunda sonuç tarafımızdan hissedilmiş olur- çok dramatik olarak “kavga etmek ve uçmak” tepkileri uç durumlar içinde, ya da hayat tehdidi olmayan durumlar içinde bir his olarak veya bilişsel düşünüşümüzü ayarlayan tutumlarda, öznel bir tepki yolu ile otomatik olarak çarpıtılır.

***Thalamus :** Beyinde üçüncü ventrikülün bir tarafından diğerine uzanmış bir şekilde yerleşmiş gri (boz) maddenin iki büyük çekirdeğinin herbiri. Serebral kortekse giden sensitif yolların (özellikle optik) başlıca bağlantılarından birini oluşturur. Talamus içinde üç büyük tip çekirdek bulunur: a-Transmisyon (ileti) çekirdekleri. Sensitif ya da sensoriyel yolları olan ve ilgili kortikal alanlara lifleri götüren çekirdekler (örn. posterior latero-ventral çekirdek, spino-talamik iplikçikler). b-Asosiyasyon (birleşim) çekirdekleri. Ön beynin intrinsek sistemlerinin bir kısmını (pulvinar dorsal medyan çekirdek vb.). oluştururlar. c-Non-spesifik talamik çekirdekler ya da yaygın etkili talamik sistem (medial çizgi çekirdekleri, retiküler çekirdek ve intra laminer çekirdek) mezensefalin asendan aktivatör retiküler sistemiyle bağlantılıdır

Amygdala : Amigdal; Beynin derinliklerinde yer alan **amigdal**, görevini yerine getirmek üzere, 5 duyardan gelen verileri (görme, İşitme, koklama, dokunma, tatma) sinir ağlarıyla topluyor. Böylece, elde ettiği veriyi işleyerek bilgi haline getiriyor ve sinir merkezlerini bu bilginin ışığında yeniden programlayarak davranışlarımıza bilinç katıyor. Amigdal sayesinde, duygularımızı fark ediyor ve prefrontal kortekste, korku ve kaygının bilincine varıyoruz. Bu düzeneklerin yardımıyla herkes kendine özgü korku, kaygı ve endişelerini yaşıyor; anılarıyla kişisel bir ilişki kuruyor.

Vaas, Rüdiger – “Scientific American Mind”

Kaynak:http://www.mcatürk.com/guncel_040306_kaygiecel.htm 20.08.2008

İkinci, daha yavaş güzergah, kortikal yol, sinyalleri duygusal renklenme için yeniden tanımlanan ve amigdalaya (fig.3.2 de gösterilmiştir) tekrar gönderen kortexe sinyalleri nakleder. Kortex içinde ilk kez ne gördüğümüzü farkedemiz, fakat sonradan işlem henüz tam duygu ve tepkileri bilincimizin dışında harekete geçirmiş olur. Bu yaklaşım ortalama bir insanın anlaması için zordur çünkü beynimiz bizim mantıklı varlığımızın faaliyette olduğunu düşüncesine inandırır.” (26)

“Fig.3.1 de gösterildiği gibi, algı işlemi ortam ışığının çevredeki nesnelere çarpmasıyla başlar. Bu optik düzen kornea ve lens tarafından gözün arkasına bağlanan -120 milyon çubuk ve 6 milyon konilere- retinanın 126 milyon reseptörüne odaklanmıştır. Görsel sistem çevredeki bilgiyi arayıp ve işlem yaparak, retina girdileri göze ait ayarlamalara yol göstererek ve değişen retina girdileri gözleri aktif olarak çevreye angaje eder. Retina içindeki reseptörler sonra ışıktan bilgiyi azaltır ve sonra elektrik impulslarına dönüştürülerek, optik sinir yoluyla her gözden beynin görsel talamusuna ve görüntünün meydana geldiği görsel kortekse iletilmiş olur. Talamusta, nesnenin bilinçli tanımlanmasının başarılmasından önce, mesaj iki işlem güzergahında işlem görür.

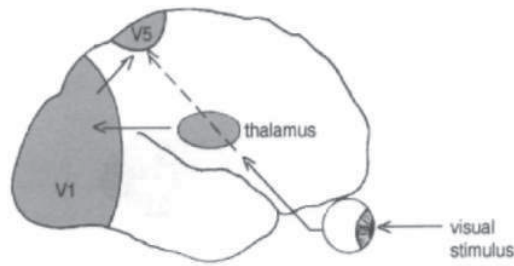


Fig. 3.3

Fig. 3.3 de gösterilen Kortikal yol, duygusal olanı ekler ve tamamlar ve daha yavaştır ve evrimsel olarak daha gelişmiş yapıları içerir. Daha fazla tanımlanan sinyal bilinçli algılama yolu ile gelişir, görsel korteks içindeki ayrı beyin içinden hareket eder: V1 olarak tanımlanan alanda, genel tarama yapılmış olur ki görsel korteks içine yönelerek harici görsel alanla karşılaşır. Burada resim çarpıtılmış olarak, gözün fovea ve çevresel görüş alanları ile paralelleşir (fovea, sadece retinanın kısmı olarak net biçimde görür, daha yoğun olarak nöronlarla kaplanmıştır ve V1 imaj kısmının daha büyük bir kısmını alır.

Alan V5, hareketi tespit etmek için uzmanlaşmış ayrı bir alandır, V1 dan ve de retinadan sinyalleri alır. Çünkü olası yırtıcıların hareketini ve değişimini görmek hayatta kalmak için en önemli yeteneklerden biridir, beynin bu bilgiyi olabildiğince hızlı alması önemlidir.

Görsel kortekte, retinadan gönderilen sinyaller binlerce özel birimler (modüller) tarafından işlenmiş olan her biri retinanın küçük bir alanı ile haberleşir. “Neresi” diye soru sorduğumuzda Örneğin, V1—> V2—> V3—> V5—> V6 alanlarını içeren bir yol aktif hale gelir. V1—> V2—> V4 den bir hat aktif olur. (Carter, 1999).

Görüş farklı nitelikler yükleyen Dört paralel sistem vardır- biri hareket, biri renk, ve ikisi biçim için. Renk algılandığında hücreler V1 içindeki dalga boyu sinyalini V4 ve V2 içindeki diğer iki uzmanlaşmış alanlarda tesbit etmek için uzmanlaşır. Renk ile çağrışım içindeki biçim V1 V2 ve V4 arasındaki bağlantı devreleri tarafından tespit edilir. hücreler V1 nın 4 B katmanı içindeki hücreler V3 ve V5 ve V2 içinden alanlara sinyalleri yolladığında Hareketin algısı ve dinamik biçim meydana gelir. (Zeki, 1992).” (27)

Algılama sisteminin, biyolojik, nörolojik karmaşık yapısının duygusal tecrübelerle bağlı olduğunu buraya kadar elde ettiğimiz veriler ışığında elde ettik. Algılama toplumsal etkileşim, kültürel değerler, sosyal çevresel etkiler, medya v.b. tecrübeler algılanan verilerin yorumlanmasına etki eder ve katkı sağlar.

"Eğer fizik doğruysa, onun gösterdiği şey nesnelerin kendisinin dışında bulunan bir çok etmenlerin koşullandırdığıdır. Örneğin şu halı, şimdi bana mavi görünüyorsa bu belli bir dalga uzunluğundaki ışıkların ondan benim gözüme gelmiş ve gözümle başla

yan dürtülerinde buna özgü sinir liflerinden geçerek beynime varmış olmasındandır. Işık değişik olsaydı, ya gözlerimde ya da beynimde özür bulunsaydı, bana başka bir renk görünür, ya da belirlenebilir bir renk görünmezdi fakat bundan bizim nesneleri gerçekte olduğu gibi algılamadığımızı, örneğin bu "halı" diye gösterdiğim fiziksel nesnenin gerçekte mavi olmadığını çıkarmak, bir şeyin belli bir özellikte görünüşü, bir bölümüyle dış etmenlerden doğuyorsa, gerçekte o şeyde o özellik yoktur görüşünü kabullenmek olur " (28)

Görsel uyaranlar karşısında odaklanılan uyaranlar izleyicileri etkiler. Kimi bazı uyaranlara geçmiş referans tecrübeleri ile duyarlılık gösterip uyaranlara dikkat ederken kimi bazı uyaranları algılayamamaktadır. Görsel, işitsel v.b uyaranların algılama üzerindeki etkilerini anlamak gerekiyor. Duyu organlarımızca toplanan veriler bilgi birikimi ve tecrübe oluşturur. Bu tecrübelerimizin algılama üzerinde etkisi önemlidir.

“Bizim hayat tecrübemiz, beş duyumuzla topladığımız enformasyonla yaratılır. Ama her birimizin en sevdiği bir odak ya da modalite vardır (buna genellikle modalite denir). Bazı insanlar en çok gördükleri şeylerden etkilenirler. Görsel sistemleri daha dominant demektir. Diğer bazıları için, en büyük hayat tecrübelerinin tetiğini çeken şey sestir. Bazıları için de temel olan, temastır.

Bu farklı tecrübe modlarından her birinin içinde bile, yaşadığımız tecrübenin yoğunluğunu artırıp eksiltebilecek bazı belirli resimler, sesler ya da başka duygular vardır, işte bu temel girdilere submodalite denir. Örneğin zihninizde bir resim oluşturur, sonra o resmin herhangi bir yönünü (submodalite) ele alır, onu değiştirerek o konudaki duygularınızı değiştirirsiniz. Resmi parlaklaştırır, o tecrübeden hissettiğiniz yoğunluk miktarını bir anda değiştirirsiniz.....

.....Benim submodaliteleri anlayabilmek için yararlı bulduğum bir benzetme vardır. Bugünlerde süpermarketlerden alışveriş ettiğinizde, eskiden bildiğimiz fiyat etiketlerinin yerine kullanılan, o "bar kod" dediğimiz çubuk çubuk işaretleri biliyorsunuzdur. Baktığınızda size hiçbir şey ifade etmez, ama onu kasadaki tarayıcıdan geçirdikleri anda, hem satın aldığınız maddenin ne olduğunu, hem

28- A.J.Ayer.Algılama Duyma ve Bilme, Türkçesi: V.Hacıkadiroğlu, İstanbul, Metis Yayınları,1984,s.18. akt. Erkaslan, Önder, “**Fotoğrafta Görsel Anlam ve Anlatım**” Yüksek Lisans Tezi D.E.Ü.

fiyatının ne olduğunu, hem bunun satışının envanteri nasıl etkilediğini, daha da bir yığın bilgiyi hemen bilgisayara verir. Submodalite'ler de aynı biçimde çalışıyor. Beyin dediğimiz bilgisayarın tarayıcısından geçtikleri anda, o şeyin ne olduğunu, o konuda ne hissetmek gerektiğini, ne yapmak gerektiğini beyne bildiriyorlar. Sizin de kendi "bar kod'unuz var. Hangisini kullanacağınızı saptamak için sorduğunuz sorularla, bir liste dolusu "bar kod" birden geliyor.

Örneğin eğer görsel modalitelerinize odaklanmak eğilimindeyseniz, belli bir anıdan aldığınız zevk miktarı büyük olasılıkla, görsel imajın boy, renk, parlaklık, mesafe ve hareket miktarı modalitelerinin doğrudan bir sonucudur. Eğer o anıyı kendinize işitme submodalite'leriyle tanıtmak isterseniz, neler hissedeceğiniz bu sefer sesin şiddetine, tınısına, temposuna, tonalitesine ve ona bağlayacağınız bu tür şeylere bağlı olacaktır. Bazı kimseler motive olabilmek için birinci kanalı açmak zorundadırlar. Eğer en sevdikleri kanal görselse, o zaman bir durumun görsel öğelerine odaklanmak onlara daha yoğun duygular getirecektir. Diğer bazı kimseler için, işitsel ya da kinestetik kanalları açmak gerekir. Bir kısmı için de en iyi strateji, şifreli kilit gibi, bileşik olarak işler. Önce görsel kanalı bulup, sonra işitseli, sonra kinestetiki ona katmak gerekir. Üç düğme de gerektiği gibi ve gerektiği sıraya göre ayarlanmalıdır ki kasanın kapısı açılabilsin.” (29)

Bu modaliteleri ve algılama sistemini anlamak, kişisel arası iletişim ve görsel iletişimde yarar sağlayabilir. Buradaki açıklamada bizi ilgilendiren kısım bizim uyarılara karşı tepkilerimizin işleyişini anlamak için önemlidir. Görsel uyarılar ve beraberinde ki işitsel etkilerin algı üzerindeki etkisini bu açıklamayla daha iyi anlamamızı sağlayabilir.

Sanat ürünlerinde, görsel tasarımlarda, nöral çağrışımların geçmiş nöral tecrübeler ile ilintilendirilmesi (ya da asosiyasyonu) ile duygusal tepkiler zihnimizde harekete geçirilir. Duygusal olarak ortama, renke, biçime, şekillere, bir karaktere özdeşleşme, dikkat, görme algılama ile geçmiş, kültürel, toplumsal, bireysel tecrübeler süzgecinden geçirilerek görsel uyarılar yorumlanır. İşitsel, görsel modalitelerin kaydı bizde algılama için zihinsel kütüphanemizde ilerde karşılaşıacağımız uyarılar için referans sağlar, Nöral ilintilerle ilgili olarak geçmiş olumlu ve olumsuz

tecrübelerin harekete geçirilmesi ile sinema da anlatıya uyumlu biçimde duygusal yoğunluk istenilen derecede artırılabilir.

Duygusal yoğunluğun istenilen yönde gerçekleştirilebilmesi için görsel tasarım öğelerinin, izleyicilerde nasıl bir etki uyandırdığını bilmek ve istenilen etki için görsel öğeler olan, şekil, renk, ışık v.b tasarım unsurlarının algı üzerindeki etkileri anlamak gereklidir.

Jakob isak Nielsen'in "Kazablanka filminde görsel sahneleme ve tasarım" makalesinden bir örnek ile tasarım öğelerinin ne tür yan anlamlar veya psikolojik bağlamda duygusal asosiyasyonlar (çağırışım) uyandırdığını daha iyi gözlemleyebiliriz. "Rick'in Amerikan Kafe'si bütün kazablanka'nın çaresizliğini paylaşır. .. girişlerin yumuşak dairesel çizgileri, duvarlar ve kemerli tavanlar yalnızca karakterleri yakalamaz ayrıca onları sarar, Rick'in yerine (kafesine) anne karnı gibi yan anlamlarda verir. Bu bağlamda çerçeveleme Rick'in kafesini emniyetli cennet olarak Kazablanka'nın gerisine tam bir koşturuk şeklinde dolaylı olarak düzenler- belkide dünyanın geri kalanı için." (30) Bu örneğe benzer bir çok örnek ortaya konulabilir, renk, çizgi, şekil, sahne düzenlemesi v.b ile anlatıya uygun olarak zihinlerde istenilen etki yaratılabilir.

30- Nielsen, Jakob isak "On Visual Design and Staging in Casablanca"
http://pov.imv.au.dk/Issue_14/section_1/artc10A.html 01.07.2008

1.3 - Sanatta Algılama Üzerine Bir Uygulama

Buraya kadar algılama sistemine bağlı olarak duygusal tecrübelerin ve tepkilerin nasıl şekillendiğini açıklamaya ve görsel olaylar ve uyaranlar karşısında duyguların nasıl ortaya çıktığını göstermeye çalıştık. Bütün bu anlattıklarımızı daha somut hale getirmek için;

Robert L. Solso'nun "sanat psikolojisi ve bilinçli beynin evrimi" kitabından, Théodore Géricault'un, "The Raft of the Medusa" (1819) (Medusa'nın Salı) tablosu karşısında algı sisteminin nasıl çalıştığını açıklayan örnek çalışmasına bakmak buraya kadar algılama ile ilgili ortaya koyduğumuz verileri daha anlaşılır hale getirecektir.

Solso; Nativistic (Doğal) algı ve Yönlendirilmiş algı dan bahsetmektedir. İnsanların doğuştan gelen, sanatı da içeren görsel olaylara karşı kesin bir görme şeklimiz olduğunu ifade eder. Doğal algılama ve yönlendirilmiş algılamayı Théodore Géricault'un, The Raft of the Medusa (1819) tablosuna uygulayarak şöyle açıklar.

".....En az dört görsel unsur algılanmıştır, duyu, biçim, renk ve gestalt organizasyon...

Doğal (Nativistic) algılama

"Algının ilk koşulu, algılanan nesne eşik üzerinde (superliminel) tespit edilebilecek yeterli enerji yaymalı. Sal'ı tamamen karanlık bir odada göremeyiz. Görsel sanatı algılamada, öncelikli duyu organı gözdür fakat biraz şaşırtıcı olarak diğer modaliteler angaje olmuştur. Gözümüzle Sal'ı görürüz, sal'ı, insanları, okyanusu v.s. Beynimizle bu şeyleri ve dahasını görürüz..... Sandal'a çarpan rüzgarı yada salın etrafına çarpan dalgaları veyahut yardım için ağlayan insanların işitsel uyaranlarını duymasak bile, bu tür şeyleri zihnimizde duyarız. Bu fenomenin resmi adı sineztezidir ki bir mod'dan psikolojik olarak bir başka (görsel duyum gibi) bir diğer modaliteyi faaliyete geçiren duysal bilginin bir koşulu olarak tanımlanmıştır. Sal'a baktığımızda, görme önceliklidir fakat diğer bütün duyular psikolojik olarak aktiftir. Yalnızca sesleri duymayız suyu ve çürüyüp bozulan cesetleri koklayabilir ve tuzlu havayı tadabilir ve sandal üzerine püsküren soğuk suyu hissedebiliriz. Bu öncül görsel uyaranlar psikolojik reaksiyonları, duygusal reaksiyonları içeren, tablonun özündeki dinamik gerilim ve uyumu kışkırtır. Bu tabloyu gördüğümüzde, çoğu yaşam tecrübelerinin

gerçeği olarak, algı tek bir algısal sistemle sınırlanmaz fakat karşıdan karşıya çok sayıda duyuşal modaliteleri psikolojik reaksiyonları bilişsel manzarayı zenginleştirmek için süpürür. Tümünü daha derin görürüz, ve orada insan düşüncesi ve bilinçliliğinin büyük bir zihni ayrımı uzanır.



Théodore Géricault, Medusa'nın Salı (The Raft of the Medusa) (1819). Musée du Louvre, Paris.

Biçim

Beynimiz ve gözümüz sezgiyle tablonun arka planından sal üzerindeki insanları ayırsı olarak görür. Bu tür ayrım figür-zemin algılaması olarak adlandırılır, başlıca figür arka plandan ayrılmıştır. Bu doğal eğilim, kesin bir yöne dayalı olarak, insan gözü bir nesneden diğerine çizgileri ve konturları ayırmak için dizayn edilmiştir. Gökyüzünden dalları ya da bir çalıdan sivri dişli kapları ayırt edebiliyor olmak insanlığın evrim tarihinde önemliydi ve bu yetenek bizim sanata iyi bakmamıza hizmet eder.

Renk

İnsan görsel sistemi farklı renklerin bir yığını görmeye ayarlanmıştır. Tablodaki renkler Géricault tarafından yumuşatılmış (muted) kahverengiler genelde görüntüye kasvet, hatta dramatik, duygu verir. Renk algısı zemin şekil ayrımına yardım eden önemli bir niteliktir.

Gestalt Organizasyon

Gestalt psikologlarına göre, doğal olarak görsel bir sahneyi algının dengeli (stable) şablonları içine organize ederiz. Zihnimizin gözü dünyada görsel olarak tanıdık ve organize olan şablonları arar. Sal'ın Bu durumda Théodore Géricault'un, izleyicinin algısını yönlendirmek için üçgenleri bir yapı olarak kullanmıştır....



Théodore Géricault, Medusa'nın Salı:

Üçgenler nasıl bir sahnenin görsel olarak düzenlenebildiğini gösterir;
bu psikolojik çıkarsamalara sahiptir.

Sala Uygulanan Yönlendirilmiş Algı

Tüm izleyiciler geniş dünya bilgisine sahip olarak bir olayı gördüklerinde uygularlar. Bu geçmiş birikim sanatı anlamalarına daha derin bir katkı sağlar, fakat çoğu izleyici denizin bazı bilgilerini ve birkaç korkunç koşulların bu talihsiz tekne üzerindeki zavallı insanların acı çekebileceği bilgisini getirirken, çok azı burada tasfir edilen olayın tarihi bağlamından bilgiyi getirir....

Hislerin Organizasyonu

..İki üçgene dönerek, parçanın Gestalt organizasyonunu tasfir edelim, sağ üçgenin zirvesinde kumaş flamalı Afrikalıya dikkat edin, bunlar geçen geminin onları kurtaracağı umudu ve beklentisi ile dolu olarak hala yaşıyorlar. Üçgenin sol altında, bütün umudun tükenişi, destek çizgileri tarafından tanımlanmış. Burada cesetler ve ölen insanlar umutsuzlukla doldurulmuş. Ressam sadece insan dokunaklılığı ile yüklü gerçekçi bir görüntü üretmemiş fakat, eşit olarak, insan ruhunun iki önemli

niteliklerini simgelemiş: biri umut, diğeri umutsuzluk. organizasyonel üçgenler tarafından bizim için hayat güçleri ve ölüm güçleri arasındaki Psikolojik gerilimi bizim için tanımlar.

Şahsi Şemalar ve duygular

Her birimiz sanatı (ve bütün yaşam tecrübelerini) şahsi bir şema ya da prizma içinden görürüz, ki demek istediğimiz hakim bir şahsi hususiyet, tecrübeleri yorumlar. Böylelikle, başka biri adalet ve intikam ararken ve hala bir başkası cesaret ararken, “merhamet” ve anlayış arayan şahsi bir şemaya sahip olabilirsiniz. Bu tablo her birimize bir hikaye anlatır, ve sizin hikayeniz benimkinden farklılaşabilir. Her birimiz, Bireysel geçmiş ve mizacımızın parçası olan bir bakış açısına sahibiz. Şahsi şemalarımız bizim gerçeklik görüşümüzü renklendirir. Ve burada Sal’ı gördüğünüz gibi, gerçeklik yorumunuz ziyadesiyle şahsi şemanız tarafından etkilenmiştir. Sonuç olarak yukarıdaki bütün fiziksel ve psikolojik özellikler birleştğinde, sanatta kelimelerle tarif etmesi zor olan bir düzeyin bilincine varırız. Bu düzeyde sanata hayranlığımız, zihinsel açıklamadan daha duyarlı, bir parçanın çözümlenmesinden daha meşgul edici, bir değer biçmeden, daha hissi olur...” (31)

2. GÖRME ve ALGILAMA

2.1) Görme

“Dışımızdaki dünyayı algılamada en önemli duyulardan biri görme. Dünyadaki güzelliklerin algılanmasının yanı sıra, göme duyusu hayatta kalmak için de önemli mekanizmalardan. Görmek, duyular arasında en karmaşık olanı.

Göme için beyinde ayrılan alan, tüm diğer duyuların alanlarının toplamından fazla. Dış dünyadan gelen ışınlar, ilk önce gözün dış kısmındaki kornea ve bunun altındaki mercek tarafından kırılıyor. Kırılarak tepe taklak olan ışınlar, “gözün dibindeki retina üzerine yansıtılıyor. Göz dibinde bulunan yaklaşık 125 milyon özel sinir hücresi, gelen ışınları elektrik enerjisine çeviriyor.

Bu hücreler kabaca iki tip: "çubuk" ve "koni"ler, çubuk hücreleri, loş ışığı algılıyor. Renkleri algılamamızı sağlayan hücrelerse koniler. Koniler, parlak görüş sağlamanın yanı sıra siyah beyaz ayrımı da yapıyorlar. Renkleri görebilmemiz, konilerin üç farklı rengi algılamasına bağlı: kırmızı, yeşil ve mavi. Bu renklerin karışımıyla tüm renkler algılanabiliyor. Bu algılamada cisimlerden yansıyan ışığın şiddeti de çok önemli. Cisimlerin şekilleri, renkleri ve hareketleri, bunlardan gelen ışığın şiddetine göre beyinde değişik görüntüler yaratıyor. Göz dibindeki hücreler tarafından alınan uyarılar, sinir lifleriyle beyne taşınıyor. Beynin her iki yarısına da bilgi ulaşıyor. Sinir liflerinin çaprazlaşmasına bağlı olarak görüntünün sağ yarısı beynin sol yarısı tarafından, sol yarısıysa sağ yarısı tarafından algılanıyor. Tüm bilgiler beynin arka bölümünde bulunan "oksipital" bölgeye gidiyor. Yaklaşık 2 mm kalınlığında bir hücre tabakasıyla kaplı olan bu bölge, asıl görme merkezi. Bu bölgeye gelen bilgiler sayesinde cisimler algılanıp analiz ediliyor.” (32)

Görme ve algılama sistemi çok basit olmayan karmaşık bir süreçtir. Görsel algılama ve görme sistemi hakkında edineceğimiz bilgiler görsel sanatlarda, görsel anlam üretiminde anlamsal hataları önlemede yarar sağlayabilir ve görsel ifade etkinliğini artırabilir.

“Hatıralarımız ve dünya hakkındaki izlenimlerimizin çoğu görüntüye dayanır. Görmenin altında yatan mekanizmaları henüz bilmemekteyiz. Nasıl görüntü

oluştururuz? Hareketi nasıl algılarız? Renkleri nasıl ayırt ederiz? Bilgisayarlardaki patern tanıma ve yapay zeka çalışmaları göstermiştir ki beyin, hiçbir bilgisayarın başaramadığı stratejileri kullanarak şekilleri, hareketi, derinliği ve renkleri tanır. Basitçe dünyaya bakmak yüzleri tanımak, bir manzaradan hoşlanmak, satranç oynamak yada problem çözmekten çok daha güç olan hesaplama başarısı gerektirir.” (33)

Renkli Görme ; “Renk görme deneyimlerimizi zenginleştirir ve objeleri tanımamıza olanak sağlar. Renkli ve siyah beyaz görüntüyü karşılaştırarak bunu anlayabiliriz

A. Normal bir renkli görüntü renk ve parlaklık dereceleri ile ilgili bilgi içerir.

B. Renksiz görüntü farklı parlaklık derecelerini içerir ve spektral duyarlılığa bağlı olarak yansıyan ışık enerjisinin yoğunluğuna göre oluşturulur. Spasyal detaylar kolayca farkedilir.

C. Saf bir renkli görüntü parlaklık çeşitleri ile ilgili bilgi içermez sadece renk ve satürasyon ile bilgi içerir. Spasyal detayların ayırt edilmesi zordur.

Siyah-beyaz bir görüntüde detaylar ışık-karanlık farkı ile temsil edilir. Detaylar farkedilir fakat renkli görüntünün yapı ve zenginliği bulunmaz. Sadece renkli görüntüde de objelerin anlaşılabilmesi zordur. Renk ayırımı için parlaklık farklılıklarının da bilgisi gereklidir ve renk değişikliklerinin algılanmasında çevre koşullarının da önemi vardır.

Renk göze ulaşan ışığın spektral bileşimine bağlı olan subjektif bir deneyimdir. İnsan gözünün görebildiği ışık, 400-700 nm dalga boyları arasındaki küçük bir elektromanyetik alandadır (ortadaki dalga boylarına daha duyarlı). Tek bir dalga boyunun ışığı karakteristik bir renge sahiptir, farklı dalga boylarındaki ışığın karışımı zengin bir renk aralığı yaratır. Örneğin mor renk kısa ve uzun dalga boyundaki ışık karışımından, beyaz tüm dalga boylarının karışımından oluşur..... Farklı dalga boyundaki ışıklar karakteristik renklere sahiptir. Yakın dalga boylarından gelen ışık monokromatik olarak adlandırılır.

Fakat bir objenin rengi retinal görüntüsündeki ışığın spektral bileşimine bağlı değildir. Koşullar ve çevre önemlidir; objenin görünümü arka planın spektral bileşimine bağlı olarak değişebilir. Veya yansıyan ışık farklılıklarına rağmen aynı kalabilir (limon,

32 - Doç. Dr. Şenel, Ferda, “**Beyin**” Bilim Teknik Eylül 2003 Dr. Sami Ulus Çocuk Hastanesi

33 - “Gregory Richard L., **Eye and brain**, 1966, akt. Eric R. Kandel, James Schwartz, and Thomas Jessell “**PRINCIPLES OF NEURAL SCIENCE**” E.Ü. Tıp Fak. Sinirbilim Ders Notları

güneş ışığı, tungsten lamba veya florösan lamba altında sarı görünür).” (34)

“Amerikalı psikolog ve optikçi David Williams en son teknolojik aygıtları kullanarak, canlı gözde temsil edilen resimleri ortaya çıkarttı. Üstelik bu resimlerde kırmızı ve yeşil hücreler işaretlenebiliyordu. Sonuç biraz hayal kırıklığına uğrattı. Kırmızı ve yeşil koni hücrelerin birbirine oranı kişiden kişiye değişiyordu. Oran 0.5:1 ile 10:1 arasında değişse de ilginç olan şey, tüm insanlar kırmızı ve yeşili aynı karışımla sarıya dönüştürüyorlardı. Anlaşılan, kırmızı ve yeşil koni hücrelerin birbirine oranı rastlantısalıdır. Fakat görme sistemimiz karşı renk kanallarında bu rastlantısal etkileri yeniden düzenlemektedir.

Bazı insanlarda ise kırmızı ya da yeşil koni hücreler tamamıyla eksiktir ya da hiç yoktur. Bu nedenle de bu insanlar renkleri göremezler. Bu neredeyse tamamıyla erkeklerde görülen bir durumdur. Çünkü kırmızı ve yeşil pigmentlerin genleri X kromozomunda bulunur. Erkeklerde bir tane X kromozomu vardır. Erkeklerin yaklaşık % 8'i renk körudür. Bu çeşit renk körlüğü ya çok geç yaşlarda ya da rastlantısal olarak fark edilir. Üçüncü tip koni hücrenin sağladığı evrimsel avantaj henüz açığa kavuşturulmamıştır. Genetik analizler göstermiştir ki kırmızı ve yeşil koni hücreler yaklaşık 35 milyon yıl önce tek bir koni hücrenin genetik mutasyona uğraması sonucu oluşmuştur. Güney Amerika'daki maymunların çoğu renk körudür. Afrika'daki maymunların çoğunda ise üç tip koni hücre bulunmaktadır. Amerika ve Afrika kıtalarının birbirlerinden ayrılmaları ise yine 35 milyon yıl önce olmuştur. Üçüncü tip koni hücrenin neden önemli olduğuna dair ilginç spekülasyonlar var. Örneğin onun sayesinde kırmızı olgun meyveler ile yeşil yapraklar arasında ayırım yapılabilmektedir. Yapraklarla beslenmek daha çok özümleme enerjisi gerektirir. Meyveler ise daha kolay sindirilmektedir. Bu sayede geriye kalan enerji beyni büyütmek için harcanmıştır. Bu iddialı spekülasyona bakarsak, homo sapiens'in ortaya çıkışını renk görme yetisine borçlu olduğunu söylemek mümkündür. Bu iddianın doğru ya da yanlış olması bir yana, memeliler arasında sadece primatlarda (insanın ataları, 40 milyon yıl önce ortaya çıkan iki ayak üzerinde duran omurgalı ve memeli türler) üç tip koni vardır. Köpek, inek, boğa gibi diğer memelilerde ise iki tip

34- Kandel, Eric R., Schwartz, James, and Jessell, Thomas "PRINCIPLES OF NEURAL SCIENCE"E.Ü. Tıp Fak. Sinirbilim Ders Notları http://eubam.ege.edu.tr/kandel/kandel_29.htm 07.03.2008

koni hücre vardır. Sanıldığı gibi boğa kırmızıya saldırmaz. Yeşil bir pelerin de aynı işi görür. O sadece harekete tepki verir (GEGENFURTNER Karl R, 2005, 113-115). Renk körleri genellikle kırmızı ve yeşili ayırt edemezler ve bunun eksikliğini de yaşamazlar. Ama ender bir grup ise hiçbir rengi algılayamaz. Onlar dünyayı siyah, beyaz ve gri olarak algırlar. Bu rahatsızlığın tedavisi yoktur. Nedeni de bilinmemektedir. Ancak retina üzerindeki koni hücrelerin rengi algıladığından yola çıkarak bu hastaların koni hücrelerinin (reseptör) gelişmediği ya da doğru çalışmadığını söyleyebiliriz.

Renk körleri genellikle yeşil, kırmızı, sarı ve turuncuyu algılayamazlar. Bunları farklı tonlarda griler olarak görürler. Renk körlerinin zamanla görüşleri de bozulur. O nedenle sık sık göz doktoruna gitmeleri gerekmektedir. Şoför ve denizci olamazlar. Bazı meslekleri kesin olarak yapamazlar. Tüm renkleri görebiliyorsak üç ayrı cins koni hücre (reseptör) birbiri ile uyum içinde çalıştığını söyleyebiliriz.” (35)

“Görsel algı sıklıkla kameranın çalışması ile karşılaştırılır. Kameranın lensi gibi gözün lenside görüntüyü retina üzerine odaklar. Fakat bu benzetme kısa sürede bozulmuş, çünkü biz dünyayı 3 boyutlu görürüz, diğer benzetmeler 2 boyut üzerinden yapılır. Ayrıca bu benzetme görsel sistemin bilişsel fonksiyonunda yansıtmaz.

Biz hareket ettiğimizde yada aydınlanma belirsizliklerinde retinaya projekte olan imajın parlaklığı, şekli, boyutları değişir. Fakat biz çoğunlukla bunu baktığımız nesnede bir değişiklik olarak algılamayız. Bir arkadaşımız bize doğru yürürken, yakınlaştığını hissederiz, onun giderek büyüdüğünü düşünmeyiz oysa retinadaki görüntü giderek büyür. Aydınlık veya loş ortamlarda göze ulaşan ışığın yoğunluğu yüzlerce kez azalır. Buna rağmen renkler aynı olarak algılanır. Görsel sistem görüntüyü kamera gibi pasif olarak kaydetmez. Bunun yerine, görsel sistem 3 boyutlu dünyanın sabit bir yorumu ile birlikte görüntüyü retina üzerinde geçici ışık paternlerine çevirir.

Duysal algı ile ilgili ilk görüşler İngiliz ampirik filozoflar özellikle John Locke ve George Berkeley’den etkilenmiştir. Bunlar algının atomistik bir süreç olduğunu düşünmekteydiler. Görsel algının renk, şekil, parlaklık gibi basit duysal

elemanların parça parça eklenmesiyle oluştuğunu düşünmekteydiler. Algı ile ilgili modern görüşler atomistik değil holistiktir. Bu aktif ve yaratıcı süreci ilk defa 20. yy'ın başlarında Alman Psikologlar Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler (Gestalt Psikoloji okulunun kurucuları) ortaya atmışlardır.

Almanca Gestalt'ın anlamı konfigürasyon ya da şekildir. Gestalt psikologlarının temel fikri, görsel bir objeyi anlamlı kılan algısal yorumun bu görüntüyü oluşturan elementlerin sadece özelliğine değil onun kendi içindeki etkileşimlere de bağlı olduğudur. Doğuştan var olan bir süreçle kompütasyonel olarak işlenen hareket, uzaklık, renk, şekil gibi duysal bilgi işlemleriyle görsel sistemde var olan bu etkileşimler oluşturulur. Ne görüldüğü işini ise beyin üzerine almıştır. Ne görüldüğü ile ilgili tahminler deneyimler ve görsel nöronların ateşlemeleri ile oluşturulur.

Görüntünün elemanları basit bir şekilde toplanmış değil, beyin tarafından oluşturulmuş bir biçimde seçici olarak organize edilir. İlk Gestalt psikologları görsel algıyı bir melodinin duyulmasına benzetmişlerdir. Biz bir melodiyi sadece içeriğindeki notalarla değil, bu notaların birbirleri ile etkileşimlerine göre tanırız. Bir melodi farklı anahtarlarla çalındığında da tanınabilir, çünkü seslerin arasındaki etkileşimler değişmemektedir. Bunun gibi biz farklı durumlarda da (farklı ışıklandırma) benzer görüntüleri ayırt edebiliriz. Çünkü görüntünün komponentleri arasındaki etkileşimler hala saptanabilmektedir.” (36)

Görme sistemine daha öncede değinmiştik ve biyolojik yapısını incelemiştik. Daha önce de açıklandığı üzere görme uyaranlar karşısında en baskın öğrenme aracıdır. Ancak Görmenin ötesinde aslında baskın olan, Daha önce davranış ve zihnin yaklaşık olarak oranı % 40 doğal (nature) ve % 60 (nurture) kalıtsal çevresel olduğunu algı psikolojisi kısmında Joseph Le Doox'un tespitinden öğrenmiştik. Algının tamamen somut bir işlemde ziyade duygusal bir tecrübe ve çevresel uyaranlarla ilgili olduğunu bazı deneylerden daha açık bir biçimde anlayabiliriz.

“Dış dünyanın algılanmasında biyolojik yöntemler üzerinde düşünürken,

36- Kandel, Eric R., Schwartz, James, and Jessell, Thomas. "PRINCIPLES OF NEURAL SCIENCE" E.Ü. Tıp Fak. Sinirbilim Ders Notları http://eubam.ege.edu.tr/kandel/kandel_25.htm 07.03.2008

görünürde bu yöntemlere benzeyip aslında biyolojik yöntemlerle hiç de ilgisi bulunmayan diğer yöntemleri de göz önüne almakta yarar vardır. Görsel algılamada renkli fotoğraf bu konuda en uygun bir örnek oluşturmaktadır. Birçok bakımdan birbirine benzeyen göz ve fotoğraf makinesi sanıldığı gibi dış dünyayı aynı biçimde algılamazlar. Çünkü, fotoğraf görüntüsünün dış dünyaya benzeyişi üzerine söylenebilecek en uygun şey onun, göz algılamasından farklı olarak, yüzeysel, abartmalı ve aldatıcı bir dış dünya gerçekliği elde ettiğidir. Dört basit deney bunun doğruluğunu kanıtlamaya; yani, fotoğraf makinesi ile gözün algılama biçimlerinin farklı olduğunu ortaya koymaya yeterlidir.

Birinci deneyde, gri bir ton elde etmek için, siyah/beyaz bölümlü iki ayrı çark birisi diğerinden daha az aydınlatılmış olarak döndürülmekte ve denek'e bunların ikisini de, siyah ve beyaz oranlarını ayarlamak suretiyle eşitlemesi istenmektedir. Denek bu eşitliği, az ışık altında olan çarkın beyazını artırmak ve çok ışık alan çarkın siyah bölümünü fazlalaştırmak yolu ile kolayca başarır. Ancak, yapılan bu eşitlemenin fotoğrafı çekildiğinde elde edilen sonuç tamamen farklı olacak; fotoğraf makinesi, gölgede kalan çarkı koyu, diğerini daha açık bir gri olarak tespit edecektir. Bundan çıkan sonuç şudur: Fotoğraf makinesi dış gerçekliği görüldüğü gibi, kişi ise aynı gerçekliği olduğu gibi kaydeder. Ancak durum bundan daha da karmaşıktır. Çünkü, göz burada, fotoğraf makinesinin düştüğü hataya düşmemiş, gölgenin aldatıcı etkisi altında kalmamıştır. İnsan gözü bu algılamada, fotoğraf makinesinde bulunmayan bir görme yetisini, yani tamamen bilinçdışı olarak yapılan bir hesaplama sonucu ortaya çıkan algısal süredurum (perceptual constancy) yetisini kullanmaktadır.

İkinci deneyde ise, denek'in karşısında, loş bir ışıkla aydınlatılmış ve aynı tonda yeşil renge boyanmış bir merkep ve bir yaprak resmi bulunmaktadır. Denekten istenen, elindeki renk kartlarını kullanarak yaprağın ve merkebin yeşiline uyan yeşil rengi bulmasıdır. Denek, sonuçta, yaprak için daha koyu-yeşil tonda bir yeşili seçer. Çünkü burada denek, kendi deneyimlerinden yola çıkarak yaprağın daha yeşil olması gerektiğini düşünmüştür. Fotoğraf makinesinin ise böyle bir kapasitesi bulunmamaktadır.

Üçüncü deney, aç, susuz ve tok insan grupları üzerinde yapılmıştır. Bu kez yiyecek ve su resimlerindeki renklerin eşitlenmesi istenince, aç insanlar yiyecek

resimlerini, susuz insanlar ise su resimlerini diğer resimlerden daha parlak olarak tanımlamışlar; buna karşılık tok insanlar resimler arasında hiçbir fark görmemişlerdir. Buradan da, görsel algılamanın gereksinmelere göre değiştiği sonucunu çıkarabiliriz. Çünkü fotoğraftan farklı olarak burada algılama, salt uyarılara göre gerçekleşmektedir.

Dördüncü deney doğrudan doğruya görme olgusuyla ilgili olmayıp dış çevrenin algılanması üzerine yapılmıştır. Burada denek, kulakları tıkalı ve gözleri bağlı olduğu halde, vücut sıcaklığındaki bir suyun içerisinde çevre ile ilişkisi kesik olarak bulunmaktadır. Sanıldığı gibi tersine, denek algısal deneyimde bir eksiklik göstermek yerine, şaşılacak ölçüde değişik algılar duyumsadığını ifade etmiştir. Bu algıların genellikle dış dünya ile doğrudan ilişkisi olmayan rüya ortamına yakın bir manzara arz ettiği görülür. İmgelem ürünü olan bu tür çevresel imgelerin oluşturulması da insan varlığına özgü bir olgu olup fotoğraf makinesi ile saptanması olanaksız kimi gerçekliğin zihinsel olarak anlatımını vurgulamaktadır.

Bu dört deney bize görsel algılamanın, basit ya da karmaşık fotoğraf aygıtları ile elde edilen kayıtlardan farklı olduğunu göstermektedir.” (37)

Bu deneylerden görsel algılama ile mekanik görüntü kaydetme aracının elde ettiği görüntüler arasındaki farkları görebiliyoruz. Birinci deneyde nesnenin gerçek özelliğini ayırt edebiliyoruz. İkinci deneyde geçmiş tecrübelerimizin tesirinde bir önyargı ile algılama sürecimiz etkileniyor. Üçüncü deneyde açlık gibi biyolojik gereksinimlerimiz algılama sürecimize tesir ediyor.

Fotoğraf makinesi gibi basit bir mekanizmanın yapısı karşısında insanın karmaşık algılama sistemi, aradaki keskin farklılığı gözler önüne seriyor. Görmek ve algılamak nöro-psikolojik, biyolojik, haleti ruhiye ve kültürel durumlara bağlı olarak gerçekleşmektedir.

37– Dixon, N.F. "The Beginning of Perception", "New Horizons in Psychology, (Ed. Brian M. Foss), Pelican Books London 1975, s. 45-46 akt. Yrd. Doç. Sipahioğlu Ahmet & Doç. Dr. Genç Adem, "Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç", Sergi yay. Evi, İzmir sf.12

2.2) Algıyı Etkileyen Faktörler

Görsel algılama basit mekanik fotoğraf ve kamera kaydından daha karmaşıktır. Görüntülerin algılanması ve yorumlanması, görme ve algılama sistemine bağlı olarak farklılaşabilmektedir.

Algılama sürecinde beynin yapısı, nöropsikolojik faktörler, gördüğümüz olaylar cisimler hakkında imgeleri algılamakten olduğundan farklı ve yanılarak algılamamıza neden olabilir. “Beynimizin Sağ ve Sol Yarım Kürelerinin Farklı Beyin Aktivitelerinde Özelleştğini Söyleyebilir miyiz? Yapılan araştırmalar, beynimizin sağ ve sol yarım kürelerinin farklı işlevlerde daha baskın olabileceğini, ancak bunun sınırları keskin hatlarla çizilmiş bir "özelleşme" durumu olmadığını ortaya koyuyor.

“SOL YARIM KÜRE

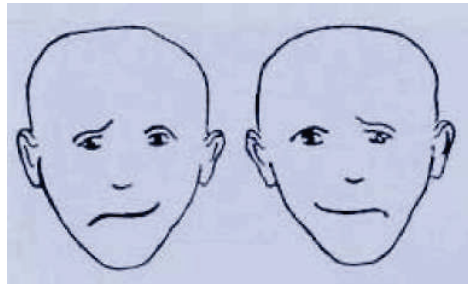
- * dil
- * mantık
- * karmaşık motor davranışlar
- * bilinç durumları

SAĞ YARIM KÜRE

- * çevrenin görsel haritaları
- * yüzleri ve mekanları tanıma
- * müzik gibi dilsel öge içermeyen



ÖRNEĞİN; Resimdeki yüzlerden önce ilkinin, daha sonraysa ikincisinin ortasına bakalım. Hangisi daha mutlu görünüyor? Pek çok kişi, sağdakinin daha mutlu olduğu görüşünde. Kimi araştırmacılar bunun nedenini, duygu okuma aktivitesinde daha baskın rol alan sağ yarım kürenin, resmin sol kısmından bilgi almasına bağlıyor.



Çevresel Uyarıların Zenginliği, Beynin Fizyolojik Gelişimi; Geçmiş deneyimler, beynimizdeki sinir ağlarının gelişimine katkıda bulunuyor. Unutulmuş bile olsalar, daha önceden öğrendiklerimiz bugünkü düşünüşümüzü etkileyebiliyor. Peki erken dönem deneyimler, beyne bu damgaları nasıl bırakabiliyor?

MARK ROZENWEIG ve DAVID KRENCH'İN DENEYİ

1980'li yılların sonunda Rozenweig ve Krench konuyla ilgili bir deney düzeneği hazırlıyor. Deneyde kullanılan sıçanlardan ilk grup tek başına, sosyal uyarıların açısından fakir bırakılırken, ikinci grup içinde pek çok oyuncanın ve diğer sıçanların bulunduğu zengin bir sosyal ortamda yetiştiriliyor.



SONUÇ HAYRET UYANDIRICI!

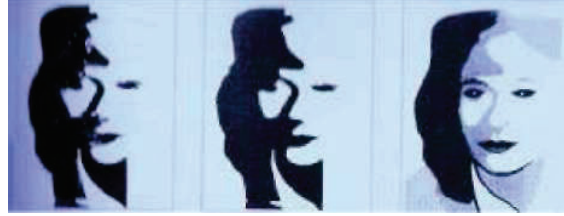
14-16 tekrardan sonra, zengin çevrede büyüyen sıçanların serebral korteksinin, fakir çevrede büyüyen gruptakilere nazaran daha gelişmiş olduğu bulunuyor. Yukarıda çeşitli sinirler görüyoruz. Örneğin C, uyarınca zengin bir çevrede yetişen fareninse F, sosyal uyarınca fakir bir çevrede büyümüş olan bir farenin sinir örneği olmalı .” (38)

Deneyimlerimiz, Varsayımlarımız, Beklentilerimiz ve Algılama ; “Gerek deneyimlerimiz, gerekse varsayım ve beklentilerimiz algılarımızı şekillendiriyor. Tüm bu zihinsel yönelimler, bir uyarıyı farklı biçimlerde algılamamıza yol açabiliyor.

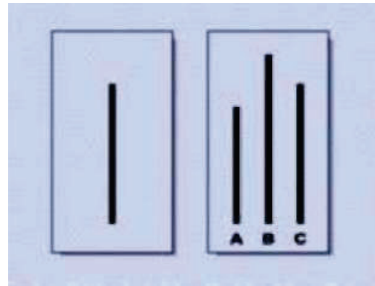
SHEPARD'IN ALGI TAKIM ÖRNEĞİ (1990)

Oradaki resimde gördüğünüz ne? Saksafon çalan bir adam mı, yoksa bir kadın suratı

mı? İlk başta, yanlardaki resimlerden hangisine baktıysak, orta resimdeki algımız da bu deneyimden etkileniyor. İnsanlar, çevrelerindeki insanların kararlarından ne kadar etkilenir? Grup baskısı, bize siyaha beyaz dedirtebilir mi?



1955 yılında Solomon Asch'in yaptığı deney, grup baskısı ve uyma davranışı hakkında güzel ipuçları veriyor. Asch, deneyi üniversite öğrencileri ile yapıyor. Her bir öğrenci odaya girdiğinde, odada halihazırda beş kişi oturuyor oluyor. Bir masanın etrafına sıralanan gruba dört adet çubuk gösteriliyor. Çubuklardan biri gerçek çubuk. Diğer üçü ise o çubukla boylarının karşılaştırılması istenen karşılaştırma çubukları. Gruptan, sırayla herkesin her bir çubuğun boyu hakkında bir yorum yapması ve esas çubukla aynı boyda olan karşılaştırma çubuğunu bulması isteniyor. Kendinden önceki herkes, söylenmesi gereken 2. çubuk dışında bir yanıt verince, üniversite öğrencilerinin üçte birinden fazlasının, bu karara uyum sağlayarak bile bile yanlış çubuğu gösterdikleri bulunuyor.



Yani; İnsanlar davranış ve düşüncelerini, içinde bulundukları grubun standartlarına göre düzenliyorlar.” (39)

38 - <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/basliklar.htm> 06.03.2008

39 - <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/basliklar.htm> 06.03.2008

Çocuklar, Televizyonda Gördükleri Şiddeti Öğrenebilirler mi?; “1961 yılında "gözlemleyerek öğrenme" kavramını bir deneyle ispatlayan Albert Bandura'nın yaptığı çalışma, sonuçlarının televizyon programlarının çocuklar üzerindeki etkisine gönderme yapması açısından önem kazanıyor.

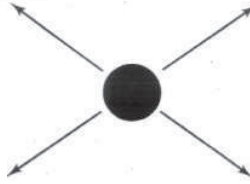
BOBO DOLL DENEYİ

Bandura, deneyinde bazı çocuklara bir film izlettiriyor. İzlettirdiği filmde, "Bobo Doll" adı verilen bir oyuncığa bağırıp söven, onu tekmeleyen bir ergin görülmekte. Bunu izleyen çocuklar, daha sonra teker teker oyuncakla dolu bir odaya alınıyorlar. Tam oyunlarının ortasında, biri gelerek bu oyuncaklarla artık başka bir çocuğun oynayacağını söylüyor. İlgi çekici bu odadan çıkarılan ve hayal kırıklığına uğratılan çocuk, içinde az oyuncığın bulunduğu bir başka odaya alınıyor. Bu odadaki oyuncakların arasında "Bobo Doll" da bulunuyor. Filmi izleyen gruptaki çocukların, "Bobo doll"a daha saldırgan davrandıkları gözlemleniyor.

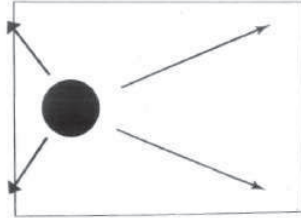
Bandura, bir sonraki deneyinde, bir manipülasyon daha yapıyor. Şiddeti uygulayan kişi bir grup çocuğa izletilen filmde ödüllendiriliyorken, diğer çocuklara izletilen filmde cezalandırılıyor. Sonunda ödül olan filmi izleyen çocuklarda, şiddet davranışı daha fazla gözlemleniyor. Ancak sonunda ceza gören birini izleyen çocuklar, davranışı yapmaktan kaçınıyor. TV filmlerinde kötü adam cezalandırılırsa, çocuklar şiddeti öğrenmiyor mu?; ÖĞRENİYORLAR, sadece sonunda kötünün cezalandığı filmi izleyenler, öğrendiklerini davranışa geçirmiyorlar.

Çünkü Bandura, bu filmi izleyen çocuklara sonunda şeker vereceğini söylediğinde ve onlardan izlediklerini anlatmalarını istediğinde, Bobo Doll'a vurmayan çocuklar da en ince ayrıntısına kadar şiddeti anlatıyorlar. ” (40)

“Günlük hayatımızda çevremize bakarken herhangi bir nesneyi bakış açımız içinde konumlandığımız yer, o nesneye bizim bakış açımız içinde zayıf ya da kuvvetli bir görsel güç yükler. Nesneye yüklenen bu görsel güç, bakış açısı içinde nesnenin bulunduğu yer ve nesnenin diğer nesnelerle olan ilişkileri sonucunda ortaya çıkar. Görsel algılamayla ilgili bu konuyu elektronik görüntü sanatı açısından bir örnekle ilişkilendirerek inceleyelim. Ekranın tam ortasına yerleştirilmiş yuvarlak bir kütle düşünelim. Kütle görüntü alanının tam merkezinde yer alarak bir güç oluşturur. Bu bütün görüntü alanına egemen bir güçtür. Kütlenin oluşturduğu bu hakim güç, bir tür bölgelerini kendine çekerek adeta yok eder. Kütle ekranın bir kenarına iyice yaklaşırsak, bu defa daha önceki görsel güç etkisi yok olacaktır. Kütle, manyetik gücünü görüntü alanı içinde yaklaştığı kenara taşır. Ekranın boşta kalan bölgeleri manyetik güçten uzak, rahatlamış bir bölge olarak ortaya çıkar. Görsel algılamayla ilgili bu örnek geliştirilerek ekranın farklı bölgelerine uygulandığında, ekranın köşelerinin ve yerçekimine uyum sağlayan bölgelerinin görsel güç açısından etkin olduğu görülecektir.” (41)



“Ekranın manyetik olarak en güçlü bölgesi merkezidir. Merkez bütün köşelere hakimdir



Kütlenin yaklaştığı taraf daha fazla manyetik güç kazanır. Boş kalan bölgenin manyetik gücü azalır.

41-Kılıç, Levend, “Görüntü Estetiği” yapı kredi yay. İstanbul, 1994 s.70

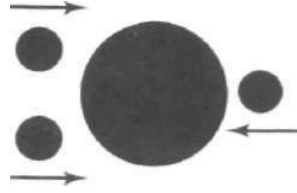


İki kütlenin manyetik gücü birbirlerini çeker. Birbirlerine yaklaştıkça kütlelerin sergileyecekleri güç artar.



Büyük kütle küçüğe göre daha güçlüdür. Büyük kütle küçüğü kendine çeker.

Ekranda şekil ve form açısından birbirinin aynı iki kütle düşünelim. İki kütle birbirine yakın konumlandığında oluşturdukları manyetik güç birbirlerine çekme yönündedir. Bu durumda tek bir kütleymiş gibi görünürler. Bu iki kütle birbirinden uzaklaştığında, örneğin biri ekranın sağında tam ortada diğeri ise sol üst köşede konumlandığında, sergileyecekleri manyetik güç birbirlerini iten yönde olacaktır. Kütleler birbirlerine yaklaştıkça sergileyecekleri ortak görsel güç artacaktır. Aynı düzenleme içinde bu kütlelerin birini diğeri göre küçültürsek, büyük olan küçüğe göre daha güçlü algılanır. Ekranda büyük kütlenin bulunduğu yöne doğru manyetik bir güç oluşur. Bu görsel düzenlemede, küçük kütlelerin sayısını arttıralım. Tek büyük kütlenin etrafında dört beş adet birbirinin aynı beş küçük kütle. Büyük kütle küçüklerin yanında bağımsız ve kararlı olarak gözükecektir. Ancak, çok sayıdaki küçük kütle tarafından çevresi kuşatılmış olan büyük kütle, çevresindeki küçük kütlelerin manyetik gücü altında olduğu görsel olarak hissedilecektir.



Büyük kütle küçüklerden bağımsızdır. Küçük kütlelerin hareket izlenimi büyük kütlede yoktur.” (42)

“Arnheim, görsel öğelerin denge oluşturacak şekilde yayılması istendiğinde dengenin nasıl oluşturulduğunu bilmenin gerekli olduğundan söz eder. Ona göre, fizikçilerin belirttiği şekliyle karşı yönlerden birbirini çekmeye çalışan güçlerin oluşturduğu denge, görsel denge için de geçerlidir. Fizikte olduğu gibi her belirli görsel düzenlemenin bir dayanak noktası ve çekim merkezi vardır. Görsel düzenlemelerde bu denge noktasına deneme-yanılma yöntemiyle ulaşmak mümkündür. Arnheim, fiziksel ve algısal denge arasındaki farktan söz ederken bir dansçının fotoğrafını örnek gösterir. Bu fotoğraf, görsel açıdan dengesiz, olarak algılanabilirken, dansçı fizik kurallarına göre denge durumundadır. Tersine de söz konusu olabilir, model fizik kurallarına göre dengesiz, görsel algılama açısından dengede olabilir. Yine Arnheim'e göre resimsel denge vazgeçilmezdir; çünkü fiziksel ve görsel olarak denge, her şeyin durma noktasına geldiği bir dağılım durumudur. Dengeli bir kompozisyonda şekil, yön ve mekan gibi bütün öğeler karşılıklı olarak birbirlerini etkileyerek hiçbir değişikliğe olanak sağlamıyacakmış gibi görünürler, öğelerin meydana getirdiği bütün, kendine ait parçalar içinde "zorunluluk" niteliği göstermeye başlar. Dengesiz bir görsel kompozisyon da kaza eseri ortaya çıkmış ve sürekliliği yokmuş gibi görünür.” (43)

Görsel algılamamızdaki bir diğer örgütleyici eğilim lekelerin, noktaların içgüdüsel olarak bir şekil ya da biçime gruplanmasıdır. insanın bu eğiliminden ekrandaki görsel gücü düzenleme açısından yararlanmak mümkündür. Beyaz bir kağıt üzerindeki rastgele yapılmış lekeler baktığımızda, bu lekeler arasında ilişkiler

42- Kılıç, Levend, a.g.y. sf. 73

43- Kılıç, Levend, a.g.y. sf. 74

arayarak üçgenler, kareler oluşturacak şekilde onları gruplamaya yöneliriz. Bu gruplamaya psikolojide *Gestalt* denilmektedir. İnsanlar bu tür gruplandırmaları Gestaltçı Psikologlara göre üç temel biçimde yaparlar. Yakınlık, birbirine benzer öğelerin bir araya getirilerek gruplandırılması. Benzerlik, birbirinin aynı olan şekillerin gruplandırılması, süreklilik ise bir yön oluşturacak şekilde öğelerin gruplandırılmasıdır. Bu anlamda bütün, yani gruplandırma sonucunda ortaya çıkan şekil-biçim, kendini meydana getiren öğelerin karşılıklı ilişkilerinden oluşur. Öğelerin arasındaki karşılıklı ilişki değiştiği zaman doğal olarak bütün de değişir. Örneğin rasgele altı noktadan iki tane üçgen ya da tek bir yamuk şekli oluşturulabilir. Videonun elektronik noktacıklardan oluşan yüzeyi, yapısal olarak Gestalt'a uygundur. Elektronik noktacıklardan hareketle video, sanatçı gruplamayı temel alarak görsel düzenlemeler yapabilir.” (44) Görsel yapı üzerinde uygulanacak estetik düzenlemeler ile algıya etki edilebilir. Yukarıda bahsedilen birkaç örnek algının estetik unsurlar, kompozisyon, şekil, renk, çizgi gibi bir çok unsurun algı üzerinde nasıl etki uyandırdığını göstermek için bu konu hakkında sunulabilecek yüzlerce örnekten sadece küçük birkaç örnektir.* Görsel uyaranlar hakkında gestalt ilkeleri, Sinematografik Kuram, kompozisyon, renk bilgisi, görsel tasarım öğeleri v.b. tamamen bir literatür olan konular hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir. Ancak odak noktamız görsel yapının algılama üzerindeki etkisinden çok, Ortaya çıkan bütünün nasıl duygusal olarak etkiyi sağlama sürecidir. Algılanan ürünün yorumlanarak Duygusal sonucu nasıl yüzeye çıkardığı ile ilgileniyoruz.

Görsel Medya’da ayrıca görünen ve fark edilen estetik uyaranlar dışında fark edilmeyen eşik altı duyuşsal uyaranlar ile izleyicilerin algıları üzerinde bir etki oluşturulabilir.

44- Kılıç, Levend, a.g.y s. 76

* Sinema da Görsel yapı hakkında bilgi için bkz. Block, Bruce “ Visual Story” Focal Pres 2001 ayrıca, Gestalt ilkeleri ve Algıyı etkileyen Görsel yapı hakkında bilgi için bkz. Erkarıslan, Önder, “Fotoğraf Sanatında Algılama ve Görsel Dilin Kullanılması” D.E.Ü Yüksek Lisans Tezi.



“Eşik altında kalan bir duyuşal uyarın örneği. Bu kare, filmin herhangi bir yerinde izleyicilerin fark edemeyecekleri bir süre içerisinde yanıp sönüyor. Üzerinde "Aç mısınız? Öyleyse patlamış mısır alın." yazan bu kareden etkilenen kimi izleyiciler, film arasında patlamış mısır alma davranışı sergiliyorlar.

Takistoskop" adı verilen aygıtlarla bilinç eşiğinin altında kalacak şekilde hızlıca yansıtılan bu görsel imgelerin hızları, eş zamanlı olarak bilinç dışında beyne kaydedilmeye yetecek kadar da yavaş olarak ayarlanıyor. Bilim insanları tam 30 yıldır bilimsel platformlarda tartışmalara yol açan bu spekülasyonların doğru olduğunu ve bilinç eşiğı altında kalan duyuşal uyarıcıların algı ve duygularda değışim yapabileceğini açıklıyor. Örneğın, yapılan deneylerde yeni bir görsel uyarana maruz kalmadan önce mutlu ya da üzgün insan figürleri bilinç eşiğı altında kalacak şekilde gösterilen kişiler daha sonra söz konusu yeni uyarana maruz bırakıldıklarında, bu uyarana sevip sevmeyecekleri önceden gösterilen görüntülerce şekillenmiş oluyor.”

(45) “Görme olgusunu salt bir algılama süreci olarak düşünmek de yanlıştır. Çünkü bu olgu sadece optik bir olay değıl, aynı zamanda beyinsel birtakım faktörleri de ilgilendirmektedir. Görme olgusu, görme veya algılama süreci diye bilinen şey, optik bir kayıtla birlikte ayrıca bir yorumu da içerir. İnsan retinası ışığı sinirsel enerjiye dönüştürmekte daha yeteneklidir. Bu işi saniyenin milyonda biri gibi bir süre içinde yapar. Bu nedenle algılanan şeyle ilgili bilgilerin büyük bir bölümü bu kısa süre içinde beyne ulaşmayabilir. Ama yine de insan bu gelişmiş beyni ile algıladığı şeylerin ötesindeki bilgilere de varabilmektedir. Çünkü insan aynı zamanda bir bilgi deposudur ve bir hafızaya sahiptir. Geçmiş deneyimlerine dayanarak kimi şeyleri ilk bakışta tanır. Daha da önemlisi;

algıladığı şeylerle ilgili, bir yığın bilgi arasından yeni algılamasında yararlı olabilecek en uygun bilgileri seçip kullanır. **(46)** Görüntülere bakan her izleyici aynı şeyleri görmeyebilir. Geçmiş duygusal, yaşam birikimlerine paralel olarak görsel enformasyon belli bir süzgeçten geçirilerek algılanır.

“Bilinçaltı çoğumuzun bildiği ya da duyduğu bir kavram. Bu kavram bilincimizin farkında olmadığı ama davranışlarımızın yönlendirilmesinde önemli rol oynayan bir yapıyı belirtiyor. Bilinçaltının en önemli özelliği ise bilicimizin farkına varmadığı olayları, sesleri, resimleri kaydetmesi. Siz beş katlı bir binaya çıkarken merdivenleri saymıyorsanız ama bilinçaltınızda bu sayıyı biliniyor ve kaydediliyor. Aynı şekilde bebekliğimize dair anıları bilinçaltı kayıtlarının arasında bulmak pekala mümkün. Bunlar nasıl mı gerçekleşiyor? Gözde bilimsel olarak “fovea hareketleri” isimlendirilen hareketler bulunuyor. Bu hareketler sayesinde göz devamlı çevremizi tarıyor ve aldığı bilgileri bilinçaltına atıyor. Bizler bu bilinçaltına gönderilen verilerin çok ama çok az bir kısmını hatırlayabiliyoruz. Burada önemli olan nokta bilinçaltına gönderilen verilerin karar verme ya da eyleme geçme aşamasında fikirlerimizi ve davranışlarımızı direkt olarak etkilemesi. İşin korkunç yanı bilinçaltının tüm görüntü, ses, resimleri kaydetme özelliği 1900’lerden beri insanları yönlendirmek için kullanılıyor. Nasıl mı?

1900’lü yıllarda knight dunlap adında Amerikalı bir psikoloji profesörü illüzyon gösterisi yaparken bilincin farkında olmadığı “hissedilemez gölge” ler kullanarak aynı uzunluktaki iki çizgiyi seyircilerin farklı algılamasını sağlamıştı.

1957 yılında market araştırmacısı james vicary sinema ekranında çok hızlı bir şekilde parlayan mesajların insanların gıda üzerindeki tercihlerini etkilediğini belirtti ve ilk olarak “bilinçaltı reklam” (subliminal advertisement) tanımlamasını kullandı. Vicary, yaptığı araştırmada takistoskop adı verilen cihazla filmlerin arasına “Coca Cola iç” “patlamış mısır ye” mesajları yerleştirdi. Bu mesajlar saniyenin 1/3000 kadar kısa bir sürede görünüyor ve her 5 saniyede bir tekrarlanıyordu. Bu filmin ardından New jersey’deki cola satışlarının % 18.1 ile % 57.5 arasında arttığı gözlemlendi.



Bu araştırmanın ardından “bilinçaltı reklam ve yönlendirme” filmlerde, reklamlarda, dergilerde sık sık kullanılmaya başlandı. Mesela 5 Temmuz 1971 tarihinde Time’ın arka kapağında Gilbey’s London Dry Gin adlı bir markanın reklamı vardı. Reklamda bardaktaki buzlar üzerinde ‘sex’ yazıyordu. Bu reklam sayesinde Gilbey’s’in 1.5 milyon dolarlık satış yaptığı tespit edildi. Reklamla ilgili yapılan araştırmada deneklere reklamın kendilerinde ne gibi bir etki uyandırdığı soruldu. Deneklerin yüzde 60’ı bu etkiyi ‘doyuma ulaşma’, ‘sex düşkünlüğü’, ‘heyecanlanma’, ‘romantizm’, ‘duyguları okşayıcı’ gibi ifadelerle tanımladı. Reklamın gizli mesaj içermeyen versiyonu ise denekler tarafından bu şekilde tanımlanmadı.



Bilinçaltı reklamlarında en çok iki nokta üzerine vurgu yapılmaktadır: “ölüm” ve “sex” yada “cinsellik”. Nedeni ise bilinçaltının “doğum” ve “ölüm” arketiplerine çok daha fazla duyarlı olması. Kısacası beyin, bu iki olaya daha fazla tepki veriyor. Sex mesajı doğum arketipinde, Kill mesajı da ölüm arketipinde karşılanıyor. Mesela Kuzuların Sessizliği filminin kapağındaki kelebeğin üzerinde bir iskelet kafası var. Bu iskelet kafasının içinde ise çıplak kadın figürleri bunuyor. Yani doğum ve ölüm arketipleri birlikte kullanılarak etki arttırılmaya çalışılıyor.

TV’de ya da sinemada kullanılan diğer bir bilinçaltı tekniği de 25 ve 25. kare tekniği. Gördüğümüz bir anlık bir görüntü 655 satır ve frame denilen 24 küçük kareden oluşuyor. Her 24 kare ise -bu sinemada 25’dir- bir ekran büyüklüğündeki kareyi oluşturur. Her 327.5 satırda bir de ‘control-track’ denilen aralık vardır. İşte bu aralıktan görüntüler kesilip aralarına başka görüntüler atılıyor.

Bizim ülkemiz açısından üzücü olan durum ise kendi izlediğimiz ya da çocuklarımıza izlettiğimiz her dizi ve filmde bilinçaltımıza her türlü bilinçaltı yöntemi ile seks ve cinsellik temalarının kazınmasıdır. Özellikle Disney yaptığı çizgi filmlerde cinsellik temasını yıllardır çocuklarımızın bilinçaltına kazımıştır.

Örnekleri ise şöyle:

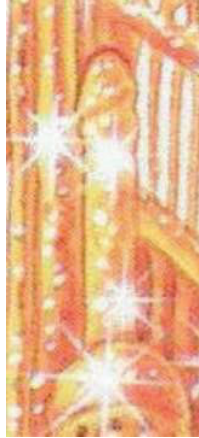
Jessica Rabbit (Who Framed Roger Rabbit) çizgi filminde filmin kahramanı Jessicanın kaçış sahnesinde eteği açılıyor ve kahramanın iç çamaşırsız olduğu görülüyor.



Kurtarıcı (Rescuer) adlı çizgi filmde bir anda parlayıp sönen çıplak kadın resimleri ekrana yansıtılmıştır.



Küçük Denizkızı (The Little Mermaid) çizgi filminin kapağında erkek cinsel organı gizli bir şekilde resmediliyor.



Aslan Kral (The Lion King) adlı meşhur çizgi filmde yıldızlarla gökyüzüne “sex” kelimesi yazılmıştır.



Dövüş Kulübü (The Fight Club) filminde 25. kare tekniği ile elinde sigara olan Brad Pitt resmi filmin çeşitli yerlerine yerleştirilmiştir. Daha dehşet verici olanı ise filmin kapanış sahnesinde erkek cinsel organının gösterilmesidir.” (47)

Bilinçdışı duygusal, psikolojik tepkilere bağlı olarak Sinema ve Tv görüntülerinde bilinçli olarak algılanamayacak teknik düzenlemeler ile gerçek yaşamda karşılaşılamayacak duygu durumlar seyircinin bilinçaltında oluşturulabilir.

“İlk olarak kırmızı, uzun yıllardan beri, bilindiği gibi, Rorschach'ın anlam testi resimlerinde sözcüklere fon olarak, duygusal bir tepki oluşturmaya eğilimlidir. Dreschler'in 1960'da yaptığı araştırmalara göre örneğin kırmızı uyarıdan sonra elde edilen sözlü çağrışımlar duygusal karışıklığın her türlüünü gösterir. Başka bir deneyinde Dreschler, subliminal yeğlilikte (eşik altı, bilinçli algı dışında) sunulan çıplak bir kadın resminin eşik üstü (superliminal) kırmızı uyarıya dönüştürüldüğünde coşkusal tepkiler yarattığını ortaya çıkarmıştır.

Tayfin kırmızı ucundaki ışınlarla duygular arasındaki ilişkinin diğer bir kanıtını Krakow (1941) ve Dixon'un (1961) araştırmalarında görürüz. Bu alanda Rus bilim adamlarının çalışmalarına göre, normal fizyolojik beraberlik duygusunu uyaran haplar, insanda, yeşil ışığa karşı duyarlılığı artırırken, kırmızıya karşı duyarlılığı azaltır. Bu bulgu başka bir gerçeğe de paralellik gösterir: Coşkusal bir sözcüğü kırmızı ışıktaki tek gözle algılanması, "ikinci gözün ışık eşiğini (threshold)" artırır. Yeşil ışıktaki coşkusal sözcük bunun tersini

47 - Teber, Mehmet “**bilinçaltı reklamcılık**” <http://www.kisiselbasari.com/Yazi.asp?ID=1059>
23.03.2008

yaparken nötr sözcük yeşil veya kırmızı ışık eşliğinde bir değişiklik yapmaz. Bunu izleyen araştırmalarda bilinç eşliğinin altında kalan duygusal ve nötr sözcük gösterilirken kaydedilen beyin dalgalarında (EEG) değişiklikler görülür. Kırmızı ışığın kendi başına EEG üzerinde doğrudan bir etki yapmadığı halde, coşkusal anlamı olan bir sözcükle bağlantılı olunca bu etkiyi yaptığı anlaşılır.” (48)

Renkler’in, şekillerin, cisimlerin, kelimelerin, cinsel objelerin, kültürel, psikolojik simgelerin boyutların belli bir görsel düzenleme içinde Nöro psikolojik olarak zihinde ve algı da belirli bir etki sağladığını belki de insan davranış ve düşünüş şeklini etkilediğini iddia edebiliriz. Dolayısı ile görüntüler sadece yaşamı nesnel olarak yansıtmaz, belli müdahalelere açık olarak izleyicilerin zihinsel yapılarına etkide bulunabilir. Böylelikle Sinema- Tv gibi görsel kitle iletişim araçlarının insan zihni, ve duyguları üzerinde nöro-psikolojik bağlamda olumlu, olumsuz zihinsel, düşünsel etkilerinin olabileceğini söyleyebiliriz. İmgeleri bireylerin zihinlerini etkileyen psikolojik bir araç olarak da değerlendirebiliriz. Tüketimi canlandırma amacı ile bilinçaltında Nöro asosiyatif şartlanma yani usdışı olarak olumlu, güzel, veya zevk veren duygular ile ilişkilendirilmiş imgeler düzenlenebilmektedir. Böylelikle tüketime yönelik olarak imgeler ile bilinçdışı bir şartlanma sağlanabilmektedir.

“Duyularla algılanan veya sembollerden geçerek öğrenilen gerçekler sembollerle şifrelenir ve çözümlemesi yapılır. Sembolsel dille anlamlandırılan gerçek, anlamlandığı gerçeği kasıtlı veya kasıtsız olarak yansıtmıyor olabilir. Gerçeğin sembolse tasviri (gerçeğin dille anlatımı) anlattığı gerçek hakkında fantaziler, mitler, efsaneler, hurafeler ve sahte imajlar kurmak için biçimlendirilmiş olabilir. Böylece sembol ile temsil ettiği arasında örtüşme ortadan kaldırılır ve sembole yeni bir ifade yüklenir. Böylece sembolle yeni bir gerçek yaratılır. Bu gerçek sembolü manipüle edenlerin amacına uygun gerçekler olarak biçimlendirilir. Örneğin “düşman” bize bir kötülük yaptığı için değil, öyle tanımlandığı için düşman olarak temsil edilir. Sembolsel dille yalan söylemede ve bilinç yönetiminde sembolle temsili arasındaki bağ ya koparılır ya da belli amaçlara hizmet eden anlamlar yüklenir.” (49)

İmgesel olarak biçimlendirilen ve anlatılan yaşam da aynı dilin belirleyiciliği gibi

48 - Yrd. Doç. S. Ahmet & Doç.Dr. Genç Adem, “Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç”, sf.23

49- <http://www.irfanerdogan.com/makaleler4/dilinbelirleyici.htm> 22.04.2008

teknolojinin belirleyiciliği ile değiştirilip dönüşmekte toplumsal, bireysel, zihinsel olarak insan yaşamına kaçınılmaz şekilde etkilediğini çeşitli bilimsel, deneysel verilerden yola çıkarak söyleyebiliriz.

Görsel İletişim sürecinde psikolojik, kültürel bağlamda, İmgeler ile çevrili yaşamımızda görsel tasarımı olan her nesne veya görüntünün yaşadığımız zaman, mekan ve toplum içinde belirli anlamları hedefleyen amaçları vardır. "görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan her şey" şeklinde olabilir.” (50)

Görsel olarak iletişim, işlevsel ve estetik amacın gerçekleşmesi için görsel uyaranlar belli bir duygusal etki oluşturma amacı ile kullanılır. Duygusal etkinin oluşmasında algılama sürecini bilmek yararlı olabileceği gibi, renk, çizgi, şekil, ışık gibi görsel öğelerin nasıl psikolojik etkiler uyandırdığını bilmekte ayrıca anlatıyı güçlendirebilecektir. Bu görsel öğelerin etkilerini iyi bilmek ve amaca uygun kullanmak anlatının duygusal etkisini güçlendirebilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GÖRÜNTÜ IŞIK RENK ve ALGILAMA

1 - Işık ve Renk

Renk; Algılamanın niteliğinde, ışığın görüntüsel bileşim ayrımlarının doğurabilecekleriyle aynı türden olan ayrımları gözlemeyi ve ayırt etmeyi sağlayan, görsel bir algılanmanın belirtisi. Renk bir dalga uzunluğudur. Örnek; kırmızı, görüntüsü açısından en uzun, mor ise en kısa dalga uzunluğu içindedir. (51)

Halkbilimin en önemli konularından biri olan, insanlık çapında geniş bir uygulama alanı bulan, her toplumun kendi anlayış, yaşantı, gelenek ve göreneklerine göre doğa, doğaüstü ve kültürel olayları simgeleştirmekte kullanılan doğal oluşum, gelenek, görenek, doğa, simge. (52) olarak tanımlanmıştır.

Sin. TV sözlüğüne göre; Belirli dalga uzunluğundaki elektromıknatıs ışınının gözün ağ katında yarattığı etkinin, merkez sinir dizgesince yorumundan doğan durum. (53)

Renk; insanın bireysel algılaması ve kültürel geleneksel unsurlardan bağımsız olarak ele alınamaz ve tanımlanamaz. Renk kelimesinin tanımından da anlaşılabileceği gibi insan tarafından belli bir algılama süreci ile yorumlanan dolayısı ile subjektif bir olgudur.

Renk yukarıda yapılan sözlük tanımlarının ötesinde ışığın dışavurumudur. “Görsel sanatlarda renk önemlidir. Sahne tasarımcısı ve ışık direktörü, resmin duygusal kurgusunu yaratmak için ışık ve gölge kullanırlar.” (54)

“İlk olarak M.Ö. 13.500’e ait olan İspanya’daki Altamira mağarasının duvarında bulunan bizon’a gidersek renkle karşılaşırız. O sanatçının bu duvar resmini hangi süreçten geçirerek ortaya çıkardığı hakkında elimizde bir bilgi yok. Bu ilk resmi yapan sanatçı Bizon’u önce renk olarak ortaya çıkarıp daha sonra çizgiyle mi

51 - NUTKU Özdemir, “Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü”, Ankara : T. D. K. Yayınları,

52 - ACIPAYAMLI Orhan, “Halkbilim Terimleri Sözlüğü”, Ankara: T. D. K. Yayınları, 1978

53 - ÖZÖN Nijat, “Sinema ve TV. Terimleri Sözlüğü”, Ankara: T. D. K. Yayınları, 1981

54- MİLLERSON Gerard “TV Yapım Tekniği” akt. www.kamerarkası.org (03.03.2007)

sınırlandırdı, yoksa tersi mi oldu bilemiyoruz. Önce renk mi vardı yoksa çizgi mi? Ancak yaygın olarak şöyle bir görüş birliği oluştu. Önce çizdi, sonra boyadı. Yüzey üzerinde somutlaştırma, sınırlamaya gidiş, belirsizlikten belirliliğe geçiş çizgiyle olmuştur. Bu sınırlamanın içine ifade katmak söz konusu olduğunda ise renkle karşılaşırız. Çizgiyle sınırlanan yüzey renkle zenginleşir.

Çevremizdeki tüm nesneler bir renkle ortaya çıkar. Nesne ile rengi arasında yapısal bir bağ vardır. Nesnenin rengi, görsel algı olarak içinde bulunduğu mekânın ışıklılığına göre değişse de nesnenin renginin yapısal özelliği değişmez” (55)

Renk olmaksızın ifade gücü yeterince verimli olamaz. Nesneleri tanımlamamız, görmemiz, algılamamız ışık yolu ile olur.

“Işığın kendi öz yapısına veya cisimler tarafından yayılma şekline bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir.

Çeşitli cisimlerden yansıyarak gelen ışınların görsel algı sonucu kişide oluşturduğu duygudur. Diğer bir deyişle **renk** Işığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak görme duyumuzda bıraktığı etkiye denir. Güneşli bir günde renklerin daha parlak ve canlı olmaları, kapalı havada ise parlaklığını ve canlılığını kaybetmeleri ve olduklarından koyu görünmeleri rengin ışığa bağlı olduğunu gösterir. Işık olmadığı zaman her şey, şekil ve renk olarak karanlıkta kaybolur. Fizikçi Isaak Newton 1676’da, prizma yardımı ile güneş ışığının kırılmasını sağlamış ve renklere ayrılan tayfını net bir şekilde göstermiştir. Güneş ışığı bir prizmadan geçirilince 7 renk grubu meydana gelir. Güneş ışığında depo olmuş bu renkler bir eşya üzerine geldiğinde o cisim renklerin bir kısmını yutar, bir kısmını da yansıtır. Bu olayın sonucunda cisimler bize yansıttığı renkte görünürler. Güneş ışığındaki renk grubunun uçları birleştirilirse de renk çemberi meydana gelir.

Bir görme olayında :

* Işıkların göze gelmesi—————**Fiziksel**

* Bu ışıkların karşısında gözde ortaya çıkan işlemler—————**Fizyolojik**

* Cismin beyinde algılanması—————**Psikolojik** bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.” (56)

“İnsan gözü, dalga boyu 380 ile 780 nanometre arasında bulunan ışınımına duyarlı olduğundan, bu dalga boyları arasındaki ışınımına **IŞIK** denmektedir.” (57)

“Renk ise ışığın bir vasfıdır, ışık frekansının belli bir orandaki yoğunlaşması sonucunda ortaya çıkmaktadır ve algılarla ilgili bir oluşumdur.” (58)

“Resim sanatında renk denince boya; fotoğraf makinesinde, kamerada ve gözde (görme) ise renk denince akla ışık gelmelidir. Renk gerçekte ışıktır. Nesnenin üzerine düşen ışığın bir bölümü (belli dalga boyundakiler) nesne tarafından emilir; yansıyan ışık olarak gözümüze gelen ışıklar ise renktir.” (59)

Görsel anlam oluşturma sürecinde ışık önemlidir. Işıklandırma ve renkli filtreler ile sinema da özel efektlerin psikolojik bir ifade aracı olarak kullanıldığını biliyoruz. Dolayısı ile ışık ve renk birbirinden bağımsız olarak düşünilemeyen birbirine bağlı iki unsurdur.

“Renk, ışığın meydana getirdiği ruhsal ve fiziksel bir olaydır. Karanlıkta en renkli objeler bile “siyah” görünür. Çünkü renkler karanlıkta varlığını yitirir. Beyaz bir bina gündüz beyazken gece o binaya hangi renkteki ışığı yansıtırsanız o renk görünür. Binaya kırmızı ışık tutun bina kırmızı, mavi ışık tutun mavi görünür. (60)

Işık ve rengin birbirinin tamamlayıcısı olduğu görülüyor. Ayrıca ışık ve renk birleşimi ile fiziksel, duygusal v.b. etkilerin sağlandığı ve bize çevre koşulları ve

56 - http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/t_tasarim_15index.htm 22.04.2008

57 - SİREL, Şazi, “Müzelerde ve Bürolarda aydınlatma” www.yfu.com/booklets/booklet-08.doc (03.03.2007)

58 - <http://www.ailem.com/templates/library/1731.asp?id=11935> (03.03.2007)

59- SOYGÜDER Şebnem, “**Renk**” Fotoğrafya 18. Sayı

60- SOYGÜDER Şebnem, a.g.m

nesneler hakkında, ışık ve renk birleşiminin veri sağladığını söyleyebiliriz. Felsefi anlamda gerçekliği derinlemesine irdelemeden ve genel çerçeve dışına çıkmadan, var olan gerçekliğin renk ve ışıkla ilişkili olduğunu bu noktada ifade edebiliriz. Farklı ışıklandırma ile nesnelerin farklı görüldüğünü biliriz, pazarda kırmızı meyvelerin daha kırmızı görünmesi için kırmızı güneş şemsiyeleri, yeşil sebzeler ve meyveler için yeşil güneş şemsiyeleri kullanıldığı görülür. Açık halk pazarlarında kullanılan şemsiyelerin renkleri genelde, sarı, yeşil ve kırmızı renklerden oluşur. Sarı renk şemsiyeler genel olarak patates gibi sarı renkli ürünlerin üzerinde, kırmızı şemsiyeler çilek, domates gibi meyve ve sebzeler üzerinde, yeşil şemsiyelerde biber, erik gibi yeşil meyve ve sebzelerin renklerinin güneş ışığının renkli bir filtrelenmesi ile tüketiciye daha renkli ve canlı gösterilir. Giyim mağazalarında spotlar altında albenisi olan ürünler gün ışığında ve evinizde mağazadakinden farklı olarak görünür.

Görsel sanatlarda yaratıcılık sürecinde, Sinema veya Televizyon’da farklı bir ambiyans ve atmosfer oluşturmak için renk filtreleri ve ışıklandırmadan yararlanılır.

“Üretilen lambaların özelliklerine göre sabit renk ısılarında ışık verdiklerini biliyorsunuz. Işığın rengini doğada bulunan diğer renklere dönüştürmek amacıyla renk filtreleri üretilmiştir. Özellikle çalışacağımız ortamın veya bir bölümünün rengini değiştirerek çeşitli efektler yapabiliriz. Hayal dünyaları yaratarak, insanların doğada görmediği suni ortamlarda çalışabiliriz. Konser çalışmalarını görsel gösterilere dönüştürerek müziğe vurgu katıp canlılık kazandırabiliriz. Sanatsal anlamda olduğu gibi felsefi anlamda da renklerin, insan beynine ve düşünce sistemine etkisi vardır. İnsanın bu psikolojisine etki etmek için renkleri kullanabiliriz” (61)

Işık ve renk var olan gerçekliğin, nesnelerin, çevre koşullarının, mimari endüstriyel tasarımlarda insanların duygusal olarak etkilenmesi için kullanılır. Dolayısı ile renk unsurunun gerçeğin estetik olarak dönüştürülmesi ya da yönlendirilmiş, yorumlanmış bir gerçeklik hissi ve sanatsal ifade için önemli olduğunu söyleyebiliriz.

2 – Renk, Işıık ve Anlam

Rengin Görsel Tasarım ve Anlam ifade etme gücüne örnek olarak Vincent Van Gogh'un “Gece kahvesi” tablosunu farklı renklerle inceleyelim.

“Sanatçılar yüzyıllardır rengin güçlü duygular ve ruh hali uyandırdığını bilir. Vincent Van Gogh Gece kahvesi'nde tam olarak hararetli bir sahne yapmak için en keskin yol olarak sarı rengi kullanmıştır. Bu tablo hakkında söylediğı; “birinin birisini yok edebileceğı, çıldırabileceğı ya da bir suç işleyeceğı bir yer olarak kafenin bir düşüncesini dışı vurmak istedim.



Gece kahvesinin sizde duygusal bir tepki oluşturup oluşturmadığına bakalım, rahatsız edici, gergin, korkutan bir duygu uyandırıyor mu?



Bu tablo ile üstteki tabloyu karşılaştırdığımızda aynı etki var mıdır? Siyah ve Gri tonlar farklı duygu durumu iletirler, renk spektrumunda ki en sıcak olan sarı kadar sıcak ve tehdit edici değildir. Gri tonlar soğuk şeyler, çevreyi yatıştırır. Bu donuk yerde kimse suç işlemez.



Tablo maviye dönüştüğünde ; “Mavi renk mavi gökler ve soğuk suları çağırıştırır. Yatıştırıcı bir renktir.

Gece kahvesi sinirlendirmek, birini delirtmek ve kışkırtmayı amaçlamıştı” (62)

Renk görüldüğü üzere bir iletişim ve ifade aracı olarak, farklı algı ve ifade oluşturarak estetik olarak psikolojik algılamaya bağlı bir etki oluşturmaktadır.

Işık ve Simgesel Anlam için Hitchcock'un "Vertigo" filminden bir sahneye bakalım.



Carlotta's portrait

"Scottie Carlotta ve Gavin Elsterin rüyasını görür, Daha sonra, rüyasında, Scottie Carlotta'yı yaşayan bir insan gibi hayal eder, kendisi ve Gavin Elster'i içeren bir orta boy çekimde onu görür (Tanya Modelski'nin eleştirisine göre cinsel bir rekabetin üçgen tablosu) Sonra, Carlotta portresinde yaşayan Carlotta'nın (bir aktris) esrarengiz özdeş portresini görür. Bu sekans yoluyla, bir acayip, hızlı ışık efekti görüntüyü normal beyaz ışıktan kahverengi kırmızıya çevirir. Scottie'nin rüyasında geçmiş ve gelecek üst üste gelir.



Midge's oil painting



Hollywood high-key lighting

Sırf ışığın değişimi nasıl sembolik okumayı telkin eder? Vertigo'nun yayımı sırasında henüz gelenekselleşmiş, İki stil ışıklandırma çağrışımları iletir. Normal stil hareketsiz olan (1) içinde betimlenmiş ve Hollywood high key stüdyo aydınlatmasının kurallarını takip eder. Kahverengimsi kırmızı stili her ne kadar iki farklı fakat eşit olarak benzer görsel stillerle ilişkilendirilmişse de (2a) yağlı boya ve (2b) karartılmış ya da sepia ton fotoğrafıdır.



Photograph as portrait



Sepia tone photograph

(1) Yüksek Anahtar ışıklandırması (High Key)

Yüksek anahtar ışıklandırması; üç nokta aydınlatması olarak adlandırılır en az üç ışık kaynağının kullanılması, bir anahtar, dolgu ve geri ışığı temin edilmiş sahne iyi aydınlatılmış, gölgeler yumuşatılmış aktörlerden arka plan ayrılarak derinlik artırılmış (Çekim 1 de olduğu gibi, oysa Çekim 2a ve 2b de arka plan görünür, Özellikle çekim 2 b, Aktris'ten aka plan az ayrıktır.) Böylece, Çekim 1 Carlotta'yı bir Hollywood film özelliğinin normal ışıklandırması içinde ortaya koyacaktı. Bu çekiminde ilk görünen Carlotta efsanesi ardında yaşayan (aktris) bir şahıs duygusunun güçlü olarak iletilmesi (her ne kadar pozda, aktris hafifçe hareket ediyorsa da- ne de olsa canlıdır- donuk çerçeve yolu ile değil “canlı aksiyon” içinde filme alınmıştır.

Çekim 2 a, Yine de, yağlı boya tablonun bazı görsel özelliklerini taklit eder. Özellikle arka plan da görünüm, (daha çok film de) hakikate uygun görsel gerçeklikteki bir yağlı boya tablonun yapılmış bir yüzeyi gibi görünür. Çekim 2 de renkler daha zengindir ve “normalden” (Hollywood) yüksek-anahtar ışığı renklerinden, daha koyudur yağlı boya tablolara benzer özelliklerdedir.

(2b) Koyulaştırılmış Sepia Ton Fotoğraf

Son olarak, Çekim 2 b nin tek hakim rengi genellikle fotoğrafta dolaylı olarak baskıların eskitilmesi yoluyla ya da bir negatifin tamamına uygulanan tek bir boyama yöntemi uygulaması yolu ile başarılmış bir etkidir.

Neden Vertigo Carlotta'yı (onun Midge ve Judy/Madeleine olarak çeşitli görsel oluşumlarını belirtmeksizin)? dört ayrı görsel stilde sunar, yukarıda yazdığımız gibi, Vertigo ölünün tekrar canlandırılmasının rüyasını vermiştir ve Daha akılcıca ve bilinçli olarak, bu konunun ortaya konması için film Carlotta'ya benzer yaşlarda, Mekanik reproduksiyon'un geleneksel Grafik yeniden canlandırmanın bir hilesini sunar. Böyle yaparak, Vertigo kendi özüne dönüşen arzuyu harekete geçirecek imajın gücünü gösterir. Film tam anlamı ile (yağlı boya tablodan sinematografi'ye) Carlotta'yı bizim için hayata getirir. Temsili İmaj'ın en başlıca çelişkisine karşı gelir: filmde şaşırtmaktan eksik olmayan İnsanlığın soyut zorlayıcı yeniden üretimi. Film

izleyicileri ve hayranları, gerçeklikte hiç görmedikleri ya da göremeyecekleri Carlotta, Monroe ve Bogart gibi sexy ve ölmüş yıldızları arzu etmiş ve sevmeye gelmişlerdir.

Bu soruyu karakter motivasyon terimleri içinde tekrar söyleyebiliriz. Neden Scottie Carlotta'yı bu farklı stillerde hayal etti? Eğer alegoriyi deşifre edebilirsek, 1950'nin Psiko analitik düşüncesinden bir rüya olarak inşa edilmiş, Scottie'nin hayali ona, bize bir şey ifade etmişti. Ölüm sekansının üstesinden geldiği hareket ölüm yoluyla düşüyor olmak (Scottie'nin yakın aşkı ve polisin aşkı; Madeleine'in intihara atlayışı; bir özgür düşüş Scottie'nin Carlotta'nın mezarı içindeki mezara görev kulesine uçması) Kısaca, Ölümün çaresizliği. Scottie'nin Rüyasının ortasında Carlotta'nın tekrar hayat bulması. Kısaca fiziksel olmayan (transental) zihnin diyarı.” (63)

Renklerin insanlar üzerinde bir takım duygusal etkileri vardır; “Renkler, şiddetlerine ve insanlar üzerindeki ruhsal etkisine göre ikiye ayrılırlar. Sıcak renkler; Kırmızı, turuncu, sarıdır. Kırmızıda ateşin sıcaklığını, turuncuda güneş ışığının etkisini, sarıda da ışık ve aydınlığı duyarız. Bu renklerin havadaki titreşimi kuvvetli olduğu için, diğer renklere göre gözü daha önce etkiler. Çocukta renk anlayışı başladığı zaman, kırmızıya ona atılması, ilkel toplulukların en çok önem verdiği renklerin sıcak renkler oluşu bundandır. Varlıkların ışık alan kısımlarında daha çok sıcak renkler egemendir. Bu renklerin ruhsal etkisi neşe, canlılık harekettir.

Soğuk renkler ; yeşil, mavi, mordur. Sıcak renklere göre titreşimi az olan bu renkler, gözü ikinci derece etkiler. Ruhsal etkisi hüznün, rahatlık ve durgunluk olan bu renkler gölgeli kısımlarda daha çok yer alırlar.”

Kırmızı,Sarı,Turuncu, => Sıcak Renkler

Mavi,Yeşil,Mor, => Soğuk Renkler” (64)

“Renkler kırmızı sarı ve maviden oluşan ana renk ve bu renklerin karışımı ile elde edilen ara renklere ayrılmaktadır. Yine psikolojik algı özelliklerine göre de sıcak ve soğuk olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sıcak renkler güneş ışığının prizmadan

63 - Baird, Robert “Love, Desire, the Image, and the Grave”

<http://www.imagesjournal.com/issue02/features/vertport.htm> 06.02.2008

64 - www.kameraarkasi.org (03.03.2007)

geçirildiğinde ortaya çıkan, renk grubu içinde kırmızıya doğru giden renklerdir. Bunlar kırmızı, turuncu, kırmızımsı sarılardır. Soğuk Renkler ise renk skalasında maviye doğru giden, maviye yaklaşan renklerdir. Bunlar ise maviler, yeşiller, yeşilimsi sarılardır” (65)

“İnsanlarda renk duygusunun oluşması için bir cisimden yansıyan ışığın yanısıra, gelen ışık karşısında normal çalışan bir göz ve beyinde kusursuz bir görme merkezi gerekir. Bu bağlamda renk şu üç sistemde incelenir:

- a) Psikolojik sistemde renk: Beynimizde uyanan bir duyumdur.
- b) Fizyolojik sistemde renk: Çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üstündeki sinirler vasıtasıyla oluşturduğu fizyolojik olaylardır. Sinir sistemlerimizde renk mevcuttur.
- c) Fiziksel sistemde renk: Işığın hangi dalga uzunluklarını hangi oranda bulundurduğuna dair, ölçülerle rakamlarla ifade edilebilen değerleridir. Göz bu dalga titreşimlerini renk sinirleri vasıtasıyla beyne gönderir ve renk görülür” (66)

“Renk fiziksel bir oluşumdur ve ışık ile birlikte var olur. Önemli bir tasarım öğesi olduğu gibi, aynı zamanda sembolik bir değeri de vardır. Tek başına renk mesaj verebilir. Davranışları yönlendirebilir, insan fizyolojisi üzerinde etkiye sahiptir. Bu fizyolojik etki rengin bir sembol olarak oluşumu ve kullanımında etkin olur.....Psikolojik etkilerine göre renkler sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılır. Sıcak renkler, dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncudan oluşur. Bunun yanı sıra dalga boyu daha düşük olan soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Sıcak renkler daha çabuk algılanabildikleri ve görsel düzen içinde görünebilir olduğu için bize yakın olma hissi uyandırır. Soğuk renklerin ise geriye çekilme etkisi vardır, uzaklık hissi doğurur” (67)

“Sıcak renkler, izleyeni uyarır ve neşelendirir. Soğuk renkler yatıştırıcı dinlendiricidirler. Soğuk renkler aşırı dozda kullanılırsa, kasvetli moral bozucu etki yaratabilirler. Sıcak renkler insanı şiddete yönlendirebilir....Örneğin, Amerikan otomobil kuruluşu, kırmızı renkli otomobil kullananların diğer renklerde araç kullananlara göre daha fazla kaza yaptıklarını belirlemiştir” (68)

65 - http://www.gulizarcuahaci.com/renk/lectures_renk.html (03.03.2007)

66 - ÇAĞLARCA S. “Renk ve armoni kuralları”, İnkılap yay., 1993 sf.5

67 - UÇAR T.F. “Görsel iletişim ve Grafik Tasarım”, İnkılap Yay., İstanbul, 2004 sf. 45-47

68 - BECER E. “İletişim ve Grafik Tasarım”, Dost yay., Ankara, 2002 sf.60

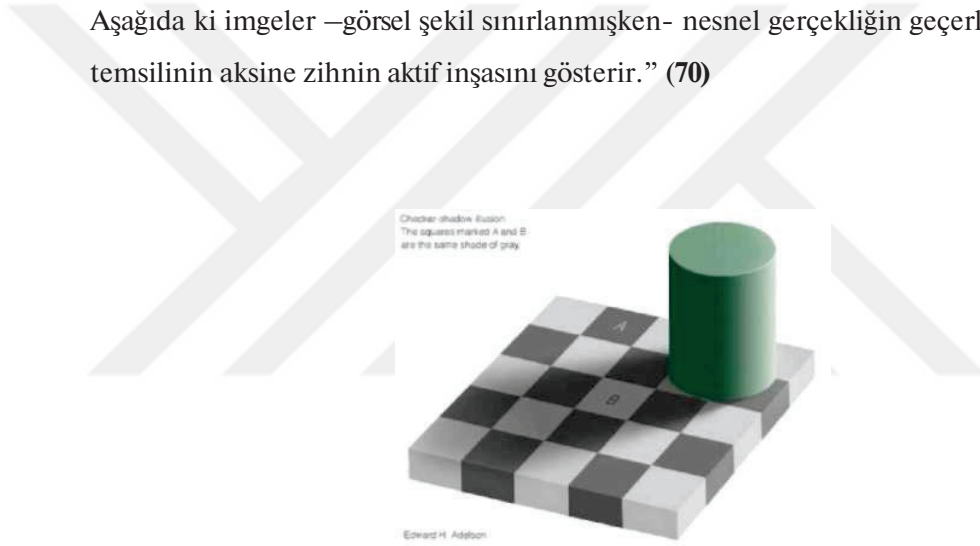
“Yapılan deneylerde, renklerin bireyin koku ve tat alma duyuları üzerinde de etkili olduğu saptanmıştır. Örneğın sarı ve yeşilin ekşi, turuncu, sarı ve kırmızının tatlı, mavi ve yeşilin acı, soluk yeşil ve açık mavinin tuzlu tatları çağrıştırdığı, yeşilin çam kokusunu, eflatunun parfüm kokusunu çağrıştırdığı saptanmıştır” (69)



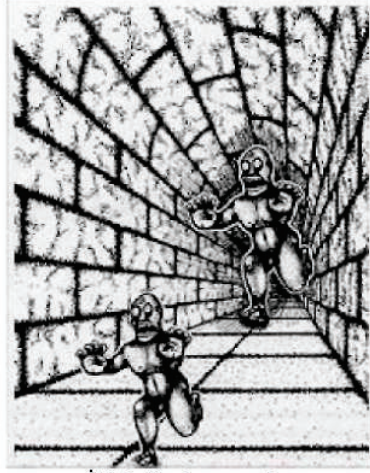
3- Sinemada Görsel Anlam ve Algılama

“Görüşün organizasyonel mekanizması en iyi yanılsamalar tarafından gösterilmiştir. Yanılsamalar gösterir ki Algılama beynin görsel veriyi yorumladığı yaratıcı bir yapılandırma sürecidir... Dünyayı gerçek olarak görmeyiz, algı her zaman alıcının motivasyonel durumundan ötürü taraflıdır. Bireylerin haleti ruhiye düzensizliği ve bağımlılık düzensizlikleri ile devamlı olarak bu ruh illüzyonu (yanılsaması) bireylerin ilgilerine göre etkileri böylece devam eder.

Aşağıda ki imgeler –görsel şekil sınırlanmışken- nesnel gerçekliğin geçerli bir temsilinin aksine zihnin aktif inşasını gösterir.” (70)



A ve B kareleri aslında aynı renktedir biri daha koyu algılanabilir.



İki figür de aynıdır.



Genç Kadın / yaşlı kadın yanılsaması

Sinema’da Görsel öğeleri algılamak, tasarım unsurları ile yaratılan görsel bütünlüğü özelliklerine göre belli duygusal süzgeçten algılarız. Bir anlatının, konunun, olgunun görsel sunumu hikayeyi, olayları yorumlama ve algılama sürecine çok büyük ve güçlü oranda etki eder. Bu etkiler Sinematografik kuram çerçevesinde, kamera konumu, görüntü, ışık, renk düzenlemesi, mizansen ve kurgu gibi bir çok teknik sanatsal düzenleme yani biçim ile oluşturulur. Örneğin kompozisyonda belli açılar, dikey, yatay çizgiler gördüğümüz mekan hakkında belli duygusal çağrışımları (asosiyasyonlar) uyandırabilir.

“Çeşitli kompozisyon çizgilerinin izleyici yorumları şöyledir;

Düz Çizgiler Erkeksilik ve Kudreti ima eder.

Yumuşak kavisli çizgiler dişilik narin nitelikleri ima eder.

Keskin kavisli çizgiler hareket ve canlılığı ifade eder.

Gittikçe incelen uçları olan uzun dikey kavisler asil bir güzellik ve melankoli yaratır.

Uzun yatay çizgiler sükunet ve huzur ima eder ve hız da ima etmek için kullanılır.

Uzun Dikey Çizgiler Kudret ve ağırbaşlılık anlatır.

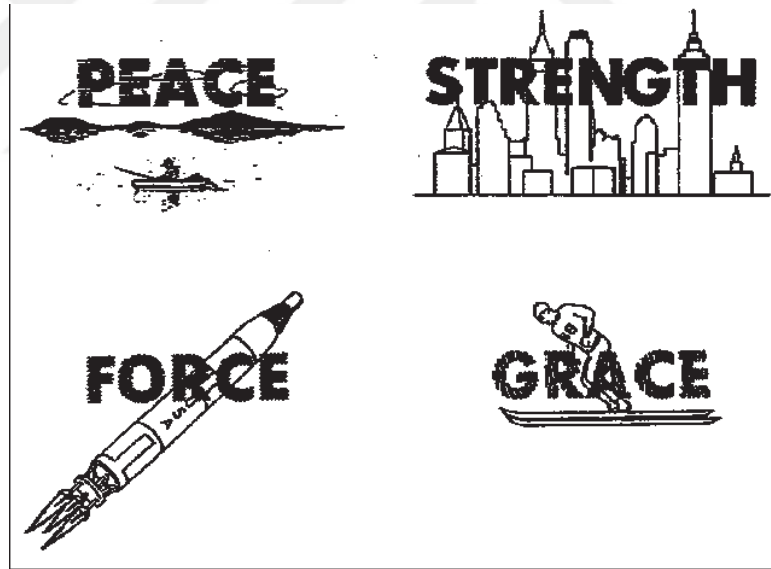
paralel diyagonal (çapraz) çizgiler hareket, enerji şiddeti anlatır.

zıt diyagonal (çapraz) çizgiler çatışma zorlama ifade eder.

Güçlü ağır keskin çizgiler ferahlık eğlence heyecan anlatır.

Yumuşak çizgiler ciddiyet durağanlık anlatır.

Düzensiz çizgiler, görsel niteliklerinden ötürü, düzenli çizgilerden daha ilginçtir.”(71)



“yataylık sessizlik ve huzuru, dikey çizgiler güç ve kudreti, diyagonal (çapraz) çizgiler güç ve devinimi, kıvrımlı çizgiler cazibe ve zerafeti ifade eder.” (72)

Kompozisyon, renk, ışık gibi estetik düzenlemeler ile, Sinematografik olarak yaşamın

71- Mascelli V. Joseph Silman “The Five C’s of Cinematography” “motion Picture filming techniques” James Pres Los Angeles sf.201

72- DOCUMENTATION CINEMATOGRAPHY US ARMY MOTION PICTURE SPECIALIST course book SUBCOURSE NO. SS 0536-B (Developmental Date: 19 October 1990)

imgeleri değişip dönüşerek belli bir zihinsel bağlam ve anlamda algılanır ve yorumlanır. Kaldı ki yanı başımız da konuşan bir uzman ile kamera aracılığı ile kaydedilmiş bir konuşmacının sabit görüntüsü arasında belli bir algılama farkı olabilir. Gerçekler kameranın mekanik yapısından geçer ve mevcut durumdan farklı olarak algılanabilir.

“Baggaley ve Duck 1976 yılında, bir TV sunucusunun kameraya direk ve üç çeyrek profilden, eş anlı video kaydını yaparak iki çekim arasında anlam bakımından herhangi bir fark olup olmadığını test etmeye karar verirler. Aynı uzaklıktan iki video kaydı yapılır ve tek fark kamera açılarıdır.

Bu video kayıtlarını bir izleyici grubuna göstererek, kayıt hakkındaki görüşlerini  zg r ce tartışmalarını isterler. İzleyici grup (on iki kişi) kayıtları on dört değerin olduğu skalaya görüşlerini kaydeder.

Bu araştırmada izleyiciler    çeyrek profilden yapılan kayıtta sunucuyu, daha uzman, daha güvenilir, daha samimi, daha insani, daha dürüst, daha doğrudan, toleranslı, duygusal ve rahat olarak nitelerler.” (73)

Bu araştırmadan gerçek yaşamın görüntü aracılığı ile değişime uğrayarak bize ulaştığını söyleyebiliriz. Tv ekranın sunduğu gerçek yaşamdan görüntüler olgular bize, gerçek yaşammiş gibi gelir. Ancak Teknolojinin biçimsel süzgecinden yansıyan olgular, yaşadığımız içinde bulunduğumuz yaşamdan farklı yansıyabilir ve TV ekranında gördüğümüz olayları, uyaranları yorumlarken algımız bizi yanıltabilir.

Baggaley ve Duck’ın kameranın, gerçekliği nesnel olarak kaydetmediği, ve aracın ileti olduğunu bu yaptıkları araştırma ile ortaya çıkardıklarını söyleyebiliriz. Aracın, hakikati kendi teknik sınırlılıklarından dolayı tamamen gerçeğe uygun şekilde sunamadığını söyleyebiliriz. Görüntüyü elde ederken, ve sunarken öznel bir anlam yaratmak için araca yönlendirici etki edilmese bile, Kamera aracının doğası gereği olgular her zaman, izleyici tarafından aynı şekilde algılanmayabilir. Diğer yandan, duygu durum, kültürel, entelektüel, antropolojik ve benzeri bir çok etken farklı grup ve topluluklar tarafından değişik yorumlanıp algılanabilir.

Pudovkin bir oyuncunun değişmeyen yüz ifadesinin bazı teknik farklılıklar ile nasıl farklı şekillerde algılandığını şöyle anlatıyor.” Bir iki filmde  nl  Sovyet

oyuncu Mosjugin'in bir çok omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiçbir duyguyu açığa vurmayan omuz çekimlerini seçtik. Hepsi birbirine benzeyen bu omuz çekimlerini başka film parçaları ile üç ayrı yolda birleştirdik. Birincisinde Mosjugin'in omuz çekiminin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjugin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjugin'in yüzü içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirimi, işin sırrını bilmeyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulmuş çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlar, ölü kadına başındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynayan küçük kızı seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk.” (74)

Görüldüğü gibi görsel anlam oluşturma sürecinde, görsel olarak algılanan görüntüler, olduğundan farklı anlamlandırılıyor, yorumlanıyor ve algılanabiliyor. Karanlık oda da bir filin farklı uzuvlarına dokunarak her kişinin feli farklı olarak tanımlaması gibi, görsel algılamamanın, karmaşık duygusal tecrübeler çerçevesi sonucunda gerçekleştiğini öne sürebiliriz.

Sanat eseri yolu ile tasarlanan eser, belirli bir anlam oluşturarak, sanatçı ve toplum için, seçilmiş estetik düzenlemeler ile bir iletişim kurmayı anlam ve duygusal etki yaratmayı hedefler.

“Ernest Gombrich'in 'İfade ve İletişim' adlı makalesi, bu tür 'dışavurumcu' sanat teorileri ve onların 'yanlış yorumlamaları' üzerine iyi bir anlatımdır. Aslında bu teori, görsel uygulamalardaki şekiller, çizgiler, renkler ve dokuların doğal olarak anlamlı oldukları ve doğal olarak izleyicileri tarafından anlaşıldıkları şeklindedir. Dışavurumcu anlatımda, duygular ve şekiller, renkler, dokular ve çizgiler arasında 'doğal bir eşitlik şifresi vardır' (Gombrich 1982: 179). Bu anlatımda 'biçimler ve tonlar, duyguların benzerleridir ve bu sebeple duygusal bir deneyimi iletirler' (178). Koyu renklerin ve özellikle mavilerin, donuk, hatta düşmanca oldukları, bunun yanında parlak renkler ve özellikle kırmızılarının mutlu ve arkadaşça oldukları görülmüştür. Soğuk ve düşmanca olandan, sıcak ve dostça olana kadar bir açılım düşünülürse, Gombrich'e göre, açılı ve

sivri şekiller dışavurumun bu anlatımına göre açılımın 'soğuk ve gergin tarafına' giderken, 'yuvarlak ve dalgalı şekiller' 'sıcak ve dostça' ucuna giderler (180)....

Örneğin Disney filmlerindeki 'iyilerin' akışkan çizgileri, balık etli bedenleri, iri gözleri ve yuvarlak yüzleri ve 'kötülerin' zayıf, kemikli, küçük gözlü açılı tipleri, insanların karakterlere verdikleri duygusal tepkilerle açıklanabilirdi. 'iyiler', doğal olarak olumlu ve sıcak bir tepki açığa çıkarırken 'kötüler'den, onları çizmekte kullanılan çizgilerin doğal bir sonucu olarak soğuk ve düşmanca oldukları düşüncesiyle uzak durulacaktı..... Sorun; şekil, çizgi ya da dokunun, duyguyu sadece sanatçıya değil herkese yansıtması gerektiğidir. Şekil ve duygu arasındaki ilişkinin anlamı, o simgeyi kullanan herkes tarafından paylaşılmalıdır, aksi halde o şekil, toplum için hiçbir şey temsil etmeyecek ya da iletmeyecektir. Örneğin, eğer sivri şekiller bir sanatçıya annelik ve çocuk yetiştirmeyi ifade ediyor, izleyicisi için de şiddet ve zulüm ifade ediyorsa, iletişim tehlikeye atılmış demektir.” (75)

Fotoğraf, nesneden yansıyan ışığın duyarkat üzerinde bıraktığı izdir. Sinema'da hareketli fotografik görüntülerden oluşan bir sanat dalı olduğuna göre, Fotoğraf gibi Sinema da film kamerası aracılığı ile nesnelerin mekanik bir yeniden sunumunu, yani tasvirini yapar. Sinema ayrıca bu tasvir sürecinde estetik olarak ışık, kompozisyon, renk, dekor, çizgi, şekil gibi bir çok unsur ile görsel bir anlam, kod, sembol ile tasvir etmek istediği dünyaya uygun estetik düzenlemeyi uygular.

Mizansen, kurgu gibi unsurlar ile görüntü duygusal etki için manipüle edilebilir, sanatsal olarak uzay kadraj içinde sınırlandırılır. Tek bir görüntü birimi olan çekimler filmin sunumu aşamasında bitleştirilerek bir bütün içinde filmin ve olayların estetik duygusal bağlamda algılanması ile filmsel anlatı oluşturulur.

3.1 Kurgu ile Psikolojik anlam yaratma

“Sovyet yönetmen/kuramcılarının yalnız gerçekliği yakalamayı değil ama onu değiştirmeyi istediklerine dair kuşku yoktur. Gerçekçilik en azından estetik açıdan, özel olarak devrimci değildir.

Stalin'in aslında ne "gerçekçi" ne de "sosyalist" olan "sosyalist gerçekçilik"i dayatmasından önceki bu dönem boyunca iki sinemacı V. I. Pudovkin ve Sergei Eisenstein yalnızca bir dizi olağanüstü film yapmadılar, aynı zamanda sinema kuramlarının gelişimini derinden etkileyen biçimci kuramın henüz tam sistematik hale gelmemiş yapısını da ortaya çıkardılar.” (76)

Lenin Sinema'yı sanatlar içerisinde en etkilisi olarak düşünmüştü, Eisenstein ise kitlelerin duygu ve bilincini şekillendirmek için sinemayı son derece etkili görüyordu. Kuleshov ve onun grubunda bulunan Eisenstein ile Pudovkin Griffith'in “Hoşgörüsüzlük” filminden etkilenmişti.

“Bir denemesinde Kuleshov, farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş çekimleri birleştirdi. Ortaya çıkan filmsel anlatının birleştirilmiş bir parçasıydı. Kuleshov buna "yaratıcı coğrafya" adını verdi.” (77) Daha önce bahsettiğimiz gibi Kuleshov, Mosjukin'in yüzünü üç farklı parçada kesme yaparak bir anlamlandırma meydana getirmişti. Üç kesme de Mosjukin'in yüzü aynı olmasına ve aktörün duygusu değişmemesine rağmen, kurgu bütün (context) bağlamında yan yana bitleştirilen materyal izleyicilerde estetik olarak bir duygu hissi ve anlamlama sağlamıştır. Kurgu tek başına bir duyguyu yaratmıştır.

Kuleshov'un deneyi, farklı çekimlerin, izleyiciye gösterilmesi, izleyicinin farklı parçaları kendi algılama çerçevesine ilişkilendirmesidir. Kuleshov, yaratıcı coğrafya (creative geography) ve yaratıcı karşılaştırma (creative analogy) ve birinin ellerini, ayaklarını, bir başkasına yapıştırmanın yarattığı etkiyi bulmuştur.

Kuleshov'un öğrencileri kurgunun 3 ayrı ana amacını öğrenmişti.

- 1- Bir kesme anlatı özelliği taşır.
- 2- Bir diğer anlatı kesmesi ise flashback'tir. Örneğin; Bir kadının boşluğa sabit bakıp karısını düşünmesi, bir karakterin özel bir anı düşünmesi.

76 - Monaco James, “Bir Film Nasıl Okunur” Oğlak Yay.ve Reklamcılık Ltd.Şti. 2003 Sf. 379

77 - Monaco James, a.g.y. sf. 380

- 3- Bir diğ er tür anlatı kesmesi ise (crosscut)  apraz kurgudur.  rnek olarak; Bir serserinin adama saldırması sonucu,     nc  görüntüde polisin müdahale etmesi gibi.

Bütün kesme dersleri Griffith'den   renilmişti. Sovyet film öğrencileri bir kesmenin entelektüel bir tepki  retebilece ini bulmuşlardı. Zihinsel tepki üreten kesmelere Mecazi kesme (Metaphorical) ve ilişkilendirici (associational) kesmelerdir. Örneğin; askerlerin işçiler üzerine nehir gibi akması ve işçileri buz eritir gibi eritmesi metaforunun gerçek nehir ve buz görüntüsü ile ilişkilendirilmesi.

 kinci Entelektüel etki

Contrast-Cut (Mukayeseli kesme) : Yönetmen fakir bir adamın yemek masasını ve masadaki bir parça ekmeği çeker ve buradan montaj yaparak zengin bir adamın masasına geçiş yapar, zengin adamın masasının zenginliği ile fakir adamın fakir masasının zıtlı ı karşılaştırılır.

    nc  Entellektüel Tepki;

Paralel kesme (Parallel Cut); Saat beşte bir adam ölür ve yönetmen kesme ile hırsız montajlar ve saat beşte hırsız kurbanını öldürmektedir. Bu kesmelerden biri diğerini güçlendirir.

Metaforik, ilişkilendirici, Paralel (Metaphoric, associational) kesmeler bir duygulandırma işlevine sahiptirler. Zihinde belli bir konu ve bağlamda çağrışım oluşturarak belli bir duygu ve düşünceyi oluşturabilirler.

Tonal kesme (Tonal Cut); Renk, ışık ve gölge tonları ile izleyicinin duygularının manipule edilmesi,

Biçimsel kesme (Form Cut); Benzer şekil ve nesnelerin ba daştırılması ile bir duygu ve düşüncenin  a rıştırılması  rne in; Bir kalemden kılıca kesme

Kinetik kurgu, Y n kesmesi (Kinetic editing, Directional cut); çarpraz sahte hareket yaratmak için, yönetmenlerin montaj yaparak oluşturdukları hareket örnek olarak; Odessa Merdivenlerinde Askerlerin koşuşturması ve insanların ka ışması.

Eisenstein'ın Montaj anlayışı Sovyet biçimcilik literatüründen etkilenmiştir. Aksiyon çarpışan çekimler serisi ve iki çekimin metaforik olarak mukayesesi ile iki çekimin bir araya getirilmesi ile kullanılır.

Eisenstein'ın filmleri anlatı inşasının bütün kurallarını yıkar, bireysel çekimler tam dinamik hareket içindedir. Onun montajı hareket ve gerilimi artırır. Eisenstein'ın

amacı bir çerçevenin sonraki çerçeve ile mücadelesi ile dinamik bir meydan okumanın oluşturulmasıdır.

Eisenstein Fiziksel aksiyonu bir iki saniye içerisinde on farklı çekime böler. Bu yöntem olayları daha vahşi ve hatırlanabilir kılar. Aksiyonun kurgulanmış versiyonu fiziksel hareketin kendisinden daha uzundur. Eisenstein ritmik kurgu sekansı ile insanların birleşiminden oluşan vahşetini gösterir.

Eisenstein'ın Odessa Merdivenlerinde ki Önemli Çekimleri;

Alttan Uzak Çekimler; İşçilerin Karmakarışık şekilde koşuşunu gösterir.

Üstten Çekim; Askerlerin düzenli hareketlerini gösterir.

Hareketli (Traveling) Çekim; Koşan işçilerin hareketini güçlendirir.

Eisenstein bireysel yüz ifadelerini kederli bir kadının yüzü ya da gözlükleri ile bir öğrencinin çekimleri ile kullanır. Bu da seyircinin duygusal tepkilerini manipüle eder.

Eisenstein'ın felsefesi olan tez, antitez iki çekimin zıtlığı tamamen yeni bir düşünceyi ortaya koyar.

“Eisenstein'ın Montajın gücünün en büyük gösterisi 1925 yapımı Potemkin Zırhlısı filminin “Odessa basamakları” sekansında gelir. En basit düzeyde, Eisenstein Montaj ile kalabalığın yedi dakika içinde basamaklardan aşağı uçuş zamanını uzatarak izleyicinin algısını manipüle etmekte bireysel zamanlar gerçek zamanda olabileceğinden daha uzun süre almakta;



Görüntülerin Hızlı ilerleme ve değişimi heyecanlı bir olaya daha büyük duygusal etki verir.



Bebek arabasının kaçışını içeren meşhur sekans Eisenstein'ın montajı kullanarak duygusal ve ideolojik bilinci seyircileri arasında uyandırmasını gösterir





Odessa basamakları sekansının sonucunda, aşağıdaki ilk sekansta üç meleğin hızlı montajı küçük meleği bir yumruk fırlatır gibi gösterir. İkinci sekansta, taş aslanların üç çekimi, hızlı silsile içinde uyanan saldırganlığı gösterilir. Potemkin'de her iki

kurgu zulüme karşı insanları ayaklandırmak için bir çağrıyı temsil eder.” (78)



“Film Tekniği (1926) ve Film Acting (1935) adlı iki önemli eserinde Pudovkin, Kuleshov ile yaptıkları denemelerden gelen ve "bağlantısal kurgu" adını verdiği farklı bir anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi. Pudovkin'e göre "kurgu izleyicinin 'psikolojik rehberliği'ni kontrol eden bir yöntemdi." Bu açıdan onun kuramı tamamen dışavurumcudur: Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile

78 - <http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-1.html> 20.02.2008

ilgilidir. Ama Pudovkin beş ayrı kurgu tipini teşhis etti: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif... Pudovkin kurgu tekniklerini anlatıya yardımcı olarak değerlendirmişken, Eisenstein kurguyu düz anlatıya karşıtlık L içinde yeniden inşa etmiştir. Eğer A çekimi ile B çekimi tamamen yeni bir düşünce olan C'yi oluşturmuşsa, o zaman izleyici de doğrudan devreye sokulmalıydı. İzleyicilerin kurgunun içsel anlamını anlamaya çalışması gerekiyordu. Düşünceleri gerçekçiliğin ilkelerine yakın görünen Pudovkin paradoksal olarak izleyicinin "psikolojik rehberliğini" üstlenen bir anlatı stili önermişti.

Bu arada görüntülenen gerçekliğin kendisi olmayı bıraktığı ve yönetmenin uygun gördüğü biçimiyle yeniden düzenleyeceği salt bir ham malzeme stoku-atraksiyonlar ve "şoklar" haline geldiği aşırı bir biçimcilik önerisinde bulunan Eisenstein da paradoksal olarak izleyicinin zorunlu ve eşit ölçüde katılımcı olduğu bir sistemi tanımlıyordu.

Bu nedenle dışavurumculuk ile gerçekçilik arasındaki basit ikilik artık söz konusu değildir. Eisenstein için gerçekliğe yaklaşmak için gerçekçiliği bertaraf etmek gerekiyordu. Bu film sisteminin en önemli anahtarı sanatçının kendi ham malzemesiyle olan ilişkisi değil, daha çok izleyicisiyle olan ilişkisidir. En büyük saygısını görüntülenen gerçekliğe gösterdiği varsayılan film, aynı zamanda izleyicisine ya çok az saygı gösterir ya da hiç göstermez. Tersine, fazlasıyla biçimci, soyut film -örneğin Eisenstein'in *Potemkin*'i, (1925)- izleyicisini hesaplanmış duygusal yaşantıyla aşırı etkilemek yerine diyalektik bir sürece sokar.” (79)

Film üretiminin ilk dönemlerinden, sinematografin icadından bugüne iki yönelim gerçekçilik ve biçimcilik Lumiere ve Melies'tan günümüze dek yönetmenler arasında tartışma konusudur. Biçimci yaklaşımı kısaca, yaşamda gözlenen, vurgulanmak istenen özelliklerin Sinematografik aracın biçimsel özelliklerine sanatsal ve estetik bağlamda dönüştürülmesi olarak tanımlayabiliriz. Biçimci yaklaşımda yönetmenlerin her zaman estetik olarak çekici görsel tasarım ve iletişim tekniği içinde gerçekliği yeniden oluşturduklarını ifade edebiliriz. Böylelikle yaşamda varolan salt gerçeklik, İzleyicinin duygularını harekete geçirerek, simgesel, psikolojik, kültürel v.b. bağlamlarda algılama düzeylerini etkileyerek görsel iletişim gücünü ve etkinliğini

artırır. Nitekim Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" filminde Branda bezi Kurşuna dizilecek askerleri ayırır sahnesinde; "...Yönetmen bu oluntuda hükümlülerin gözlerini bağlayan devasa bir çatkı imgesini, yani canlı varlıklar üzerine serilen muazzam bir kefen imgesini görüyordu. Oysa ki gemilerde ölüme hüküm giymiş kimseler hiçbir zaman böyle büyük bir bezle örtülmemişlerdi. Örtü yalnızca güverteyi kan lekelerinden korumak için kullanılmaktaydı. Filmin askeri danışmanı bilgisizliğini açığa vurarak ele güne gülünç düşmemek için Eisenstein'a adeta yalvarır; çünkü bu gemideki yaşamın çarpıtılması demektir. Ne var ki yönetmen bu gerçeğe bile bile boş verdi. Ama böyle yapmakla yaşamı değiştirmiş olmadı. Sonunda bu küçük olay yoğunluk kazanarak, derin, simgesel bir anlama ulaştı..." (80)

Kurgu, Kompozisyon, Mizansen, simgesel anlam, Perspektif gibi Sinematografik unsurlar ile biçimci yaklaşım ile gerçeğin salt doğasından çok, bir görüş açısından gerçeklik oluşturma ve anlam yaratmanın avantajları ve etkinliğini kullanarak salt gerçekliği göstermekten daha etkili bir duygusal ve görsel etki sağlanmış olur.

Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı'da belirli bir stil doğrultusunda devrimin yeniden görsel olarak gerçekleştirilmesi ve olayların belirli duygusal tepkiler oluşturmaları için estetik olarak manipüle edilmesi yolu ile gerçekliğin, sinematografik aracın biçimsel doğası, sanat, estetik ve algılama bağlamında değiştirilip dönüştürüldüğü bir yeniden sunum olarak değerlendirebiliriz.

3.2 Sinema'da Işık, Renk, Görsel Anlam ve Algı

Görsel İletişim aracı, biçimi ve yedinci Sanat olan sinema'da, renk görsel tasarım ve anlam yaratma da etkili bir iletişim unsurudur. Görsel mesajların iletilmesinde renk önemli bir kod'dur. Göstergeler belli bir uyum ve bağlam içinde sunulur ve anlam oluşturulur.

Yönetmenin görsel anlam yaratırken, kompozisyon içinde kullanacağı renkler, cisimlerin renkleri yönlendirilmiş estetize edilmiş, psikolojik, sembolik bazı anlamlar yüklü biçimde seyirci tarafından algılanacaktır.

80 - ZISS, Avner ((1984) "Estetik" (Çev.:Yakup Şahan) DE Yayınevi, İstanbul'dan aktaran.

"SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE SANAT OLARAK SİNEMANIN RESİMSEL ESTETİĞİ"

Dr. KARAKAYA, Serdar www.e-sosder.com, 20.11.2007

“A. Tarkovski'nin, sanatsal yönden çok ilginç bir biçimde kurulmuş "Andrey Rublev" filmi için hazırladığı, bize hem şaşırtıcı hem de doğal gelen taslak çok ilginçtir: "Yaşam" alanı, sinematografik yönden bizleri pek etkilemeyen siyah beyaz çekimle yansıtılmaktadır. Ama filmin sonunda birdenbire Rublev'in görkemli renklerle donatılmış freskleri gösterilmektedir. Bu durum, yalnızca sonuç bölümünün etkisini artırmakla kalmayıp, siyah beyaz anlatımın karşısındaki seçeneğin gösterilmesiyle ve içerdiği anlamın vurgulanmasıyla dikkatlerimizi yeniden film üzerine çevirmektedir.”

(81)

Sinema'da renk ile sembolik bir anlam ve gerçeklik oluşturma konusunda resim sanatına yakın önemli yönetmenlerden Peter Greenway'in *Aşçı*, *Hırsız*, *Karısı* ve *Aşığı* filminde renk tonları filmin en önemli enstrümanlarıdır. “Film, bir tiyatro perdesinin açılmasıyla başlar, kapanmasıyla biter. Perdenin rengi filmin dominant rengi olan kırmızıdır.

Film kahramanlarından Georgina'nın giysileri de tıpkı perdenin rengindedir: Kırmızı... Ne var ki, Georgina evin içinde nereye giderse giysileri o mekânın rengine dönüşmektedir. Mutfakta egemen olan yeşil ve tonları, banyoda alabildiğine beyaz... Her sahne ayrı bir tablo gibi düzenlenmiştir. Müthiş bir ışık-renk-kompozisyon uyumu söz konusudur. Daha da ileri giderek; filmde çokça yer alan sofa sahneleri adeta resim sanatı tarihinde ‘sofra konulu’ tabloların resmi geçidi gibidir. Bu sofa sahnelerinde sürekli olarak dev boyutlarda bir Frans Hals reproduksiyonu da çevreden eksik olmaz. Bu film, sinemanın bir resimsel estetik kurarken resim sanatının bizatihi kendinden de yararlandığının iyi bir örneğidir.” (82)

“İngiliz sinemacı Peter Greenaway'in *Aşçı*, *Hırsız*, *Karısı* ve *Aşığı* filmi dokuz gece boyunca bir lokantada geçiyor. Tüm film toplam dört mekanda çekilmiş: lokantanın park yeri, mutfağı, yemek salonu ve tuvaleti. Bu dört mekandan her biri ayrı bir ahlaki olguyu vurgulaması için seçilmiş. Park yeri, dış dünyanın ilgisizliğini ve gaddarlığını simgeliyor ve mavi tonlarda. Mutfak, bütün yaşamın, var oluşun bayağı ihtiyaçlarına hizmet etmesini vurgular ve gri tonlarda. Yemek salonu ise kıpkırmızıdır, bu kızılık insanların tüm bayağı alışkanlıklarını saklamaya çalışmasını simgeler. Tuvalet bembeyazdır, belki de insanın yalnız kalıp, gerçekten insan olduğu tek yerdir ve cinsel

81 - M. Lotman Yuriy, “Sinema Estetiğinin Sorunları” Öteki ajans 2002 sf. 40

82- Dr. KARAKAYA, Serdar, a.g.m

duyguları temsil eder. Filmdeki kişiler de karakterlerine göre renklere bürünmüşlerdir. Hırsız, bayağı ve aptaldır, siyah giyer. Karısı ona katlanacak kadar zayıf ve çaresizdir, gri giyer. Ancak kadın mekân değiştirdikçe üzerindeki elbisenin de rengi değişmektedir. Örneğin yemek salonundan tuvalete doğru giderken, gri olan elbisesi tuvalete girmesiyle birlikte beyaza dönüşür. Aşçı ise hep beyaz giyer ve film boyunca ne yemek yer, ne de sevişir.” (83)

“Renkleri en ustaca kullanan yönetmenlerin başında gelen Antonionni'nin Cinayeti Gördüm (Blow Up) filminde de yönetmenin bazı renkleri özel anlamlar yaratmada kullanmasının yanı sıra, bazı renkleri de evrensel simgeler sistemi içindeki anlamları İçinde de kullandığı görülmektedir. "...Kırmızı bir otobüs Thomas'ın yolunu öyle bir keser ki, kırmızı tüm perdeyi kaplar. Kırmızıdan başkası görünmez olur. Thomas'ın oldukça tehlikeli bir serüveni yaşamak üzere yola çıktığını anlarız " (84) “Cari T. Dreyer'e göre yönetmen doğadaki renklere öykünürse, izleyici yönetmeni çok doğal renkler yarattığı için över. Oysa izleyici çimenin yeşil, gökyüzünün mavi olduğunu her zaman görür. Bundan dolayı çimeni mavi, gökyüzünü mavi görmek ister. Dreyer'e göre renkleri değiştirirken yönetmenin bir amacı olmalıdır. Renkli filmlerin İlk yirmi yıllık döneminde rengi yetkin bir biçimde kullanan çok az film vardır. O'na göre yönetmen filmi renkle yaratmalıdır. Ama Dreyer renk duygusunun öğrenilecek bir şey olmadığını hemen ekler. Bu yönetmenin doğuştan getirdiği bir yetidir. Bundan dolayı renkli film yönetmeni, renk bilgisi olan bir ressamdan yardım isteyebilir. Ona göre rengin, doğal dünyadakinden ayrılmış olduğunda estetik değeri vardır” (85)

“Antonionni, Cinayeti Gördüm (Blow Up) filmindeki görüntülerde yoğun bir şekilde varlığını sürdüren moru "Aldatma, aldanma, yanıltma" ile ilgili olarak kullanır."....Odanın mor kapısını kapatır..." "....Model olmaya can atan kızlar gelir. Perdede mor yine başattır." (86)

“Visconti'nin Le Notti Blanche adlı filmi gri için ilginç bir örnektir.Sonuçla

83 - <http://www.derki.com/sayfalar7/sinemadarenk.html>

84 - BÜKER, Seçil “Film ve Gerçek” Anadolu üniversitesi yayınları Eskişehir 1989 sf. 32 akt. Dr. Huriye Kuruoğlu E.Ü İletişim Fak. Dergisi Düşünceler sayı;7

85 - Dreyer, C.T; "Color and Colour Films", Films and Review, 6 (4), 1955 sf. 165-167). Akt. Huriye KURUOĞLU a.g.m

86 - Huriye KURUOĞLU a.g.m

yapay olduğu besbelli bir düşler ve masallar diyarı çıkmıştır; griye bulanmış çevresi, sise bürünmüş "herhangi bir yer" İmajı ve romantik özneliği, gösterişli renk dramaturjisiyle vurgulanmış, destansı, geniş anlatımlı Seso'daki çağa tam bir zıtlık oluşturan bir diyar...” (87)

“Stanley Kubrick, Otomatik Portakal (1971) filminde temanın altını çizmek için filmin kahramanı Alex ve çetesinin önce pırıl pırıl beyaz olan kıyafetlerini filmin ilerlemesiyle kirli hale dönüştürmektedir. Victor Fleming de Oz'un Büyücüsü filminde düşler dünyası ile gerçek dünyayı ayırt edebilmek için gerçek dünyayı, Kansas sahnelerini siyah-beyaz, düşleri renkli çekmiştir.” (88)

Yönetmen ışıklandırma ile kontrast yaratarak belli nesnelerin kolay algılanmasını sağlayabilir. “Bu, sinemanın en önemli estetik olanaklarından biridir. Aydınlığa karşılık karanlığın, beyaz saflığa karşılık siyah kötülüğün, kasvet ve parlaklık arasındaki karşıtlığın ilkel ama daima etkileyici olan sembolik anlamları tükenmez.

Örneğin Sternberg'in *The Dock's of New York* filminde, filmin iki baş rol oyuncusu bu yolla karakterize edilmiştir. Kızın beyaz yüzü, beyaz giysisi, beyaz saçları, gemi ateşçisinin karanlık figürüyle görsel bir karşıtlık içindedir. Böylece yerinde ve sanatsal açıdan uygun olarak, iki insanın zihinlerinin dramatik etkileşimi, görsel algının temel öğeleri (perdede hareket eden siyah-beyaz yamalar) aracılığıyla açıklanmıştır. Aynı etkinin renkli film ile başaramayacağı açıktır. Yine aynı yolla, Granovvsky'nin *Song of Life* adlı filminde ameliyathanedeki etkileyici doğum sahnesinin ölümcül sessizliği ve acılığı, uzun beyaz ameliyat giysileri, beyaz steril çarşaflar, beyaz pamuk ve karanlık aletleriyle birlikte doktorların koyu lastik eldivenleri arasındaki resimsel karşıtlıkla başarılmıştır. Eğer bu karşıtlık kameraman tarafından bu kadar iyi ortaya çıkarılmamış olsaydı, sahnenin tüm etkisi kaybolurdu.” (89)

Kavramsal olarak uzay ve zamanın sınırlandırılması ve yeniden yaratılması, ışık, renk, kamera açıları, yakın çekimler v.b unsurlar ile sağlanır. Dolayısı ile sinema da biçimci uygulamalar devinimli görüntülerin sanat haline getirilmesini sağlar.

87 - Geitel, Klaus; **Luchino Visconti**, Afa Yay., İstanbul, 1988. akt. Huriye KURUOĞLU a.g.m

88 - Dick, Bernard; **Anatomy of Film**, Martin's Press, New York, 1989 akt. Huriye KURUOĞLU a.g.m

89 - Arnheim, Rudolf, “**Sanat Olarak Sinema**”, Öteki Ajans Nisan 2002 sf. 62

Y. Lotman'a göre; Sinema bir enformasyon aracıdır. "Enformasyon ise, bir belirsizliğin ayrıntılı bir biçimde aydınlatılması, bilinmeyenin kaldırılarak yerine bilinenin geçirilmesidir. Nerede bilinmeyen yoksa, orada enformasyon da yoktur. "Kızılırmak Karadeniz'e dökülür" ya da "taş aşağıya düşer" gibi anlatımlar, yaşam deneyimlerimizin ve sağduyunun sınırları içinde bunlara karşılık başka anlatımlar oluşturulmadığı sürece, hiçbir enformasyon içermezler.." (90) Lotman'a göre enformasyon monolit ve basmakalıp süreçlerin dışındadır. Alfabetik sıralamada harflerin birbirini izlemesi gibi sonradan gelecek bilginin ne olduğunun bilinmesi basmakalıptır ve herhangi bir enformasyon içermez. Dolayısı ile sanat basmakalıp, rutin bir anlatım ile gerçeğin yansıtılması değildir. Sanat gerçekliği vurgulayan ve daha iyi algılanılmasını sağlayan bir işlevsellığe sahip olmalıdır. Sanat anlamlandırılmalı ve algılanmalıdır.

"Sanat yalnızca bir aynanın cansız otomatikliğiyle gerçekliği yansıtmaz, sanat, gerçekliği, görüntülerini göstergelere dönüştürdüğü anlamlarla doldurur. Göstergeler anlamsız olmayabilir ya da herhangi bir enformasyon içermeyebilir. Bu nedenle, otomatizme özgü nesneler dünyasındaki maddesel gerçekliğin ilişkilerine bağımlı olan şeyler, sanatta sanatçının özgürce karar vermesinin bir sonucu durumuna gelir ve böylelikle bir enformasyon değeri kazanırlar. Sanatsal olmayan gerçeklikte, nesneler dünyasında "yer aşağıdadır gök yukarıda" anlatımı, karşısında anlamsız olmayan başka bir seçenek bulunmadığından basmakalıptır ve hiçbir enformasyon içermez. Ama Çukray'ın filmi "Ballada o Soldate" (Askerin Türküsü)'de faşistlerin tankı, son gücüyle soluk soluğa kaçan Alyoşa'yı izlerken perdedeki görüntü 180 derece döner:

Görüntü baş aşağı durmaktadır ve tank, top kulesi gözdağı verircesine havada salınırken tırtıllı zincirleriyle perdenin üst kenarı boyunca sürünmektedir. Görüntü olağan durumuna geldiğinde ve gök yine yukarıda yer de aşağıda yerlerini aldıklarında, bu anlatımın artık hiç de basmakalıp bir anlatım olmadığı görülür (seyirciler tuttıkları nefeslerini rahatlayarak bırakırlar): Şimdi gök ve yerin olağan durumlarının, fotoğrafla saptanan bir nesnenin mekanik bir yansıması değil, tersine sanatçının özgürce karar verişinin bir sonucu olduğunu biliriz. İşte bu nedenle, sanatsal olmayan bir bağlamda *hiçbir anlam taşımayan* "gök yukarıda yer aşağıdadır"

anlatımı burada olağanüstü önemli bir enformasyon taşıma yetisine sahip bir anlatım olarak ortaya çıkar: Kahramanımız kurtulmuştur, tanka karşı verilen savaşta bir değişiklik meydana gelmiştir. Bir sonraki çekime -yanan tank- geçişse yalnız gereğince bir geçiştir.

Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir. Doğada bir taşı ya da bir çam ağacını gözlemleyen kimse, "çam ağacının anlamı nedir, çam ağacı ya da taş ne anlatıyor?" diye bir soru sormayacaktır (meğer ki, doğa parçasının bilinçli yaratıcı bir eylemin sonucu olduğuna ilişkin bir bakış açısı seçilmiş olsun). Ama aynı doğa parçası bir çizimle yansıtıldığında, o zaman bu soru yalnız olası değil, tamamen doğaldır da.” (91)

Film sanatı salt olarak gerçekliğin reproduksiyonu değildir. Biçimsel tasarımlar ile gerçekliğin estetik müdahaleler sonucu etkin bir yapıda meydana getirilerek algılanması ve anlamlandırılması sağlanmaya çalışılır. Böylelikle içerik ve tema ile ahenk içinde oluşturulan yapı ile iletilmek istenen mesaj, anlam daha etkin şekilde iletilir. İletilen anlam karşısında duygusal ve psikolojik bir organizma olan insanın algılama sürecinin özellikleri anlaşılır ise anlam daha etkili bir yol ile iletilir. Eğer organizma karşısında, duyuları uyaran öğeler algılama sistemi üzerinde etkili olur ise Görsel ifade ve anlatım gücünün o kadar başarılı ve etkili olabileceğini söyleyebiliriz.

Yönetmen, Görüntü Yönetmeni ve Sanat yönetmeninin, sahne, görüntü düzenlemeleri, mizansen, kurgu, ses, perspektif gibi unsurları görsel mesajları oluşturma sürecinde etkin kullanabilmeleri ve anlamın değerini yoğunlaştırabilmesi için insan tabiatının evrensel algılama yapısı hakkında bilgi sahibi olmasının önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Gianetti'ye göre biçimcilik; “ Film sanatı yalnızca gerçekliğin yeniden bir üretiminden meydana gelmez, ayrıca gözlenen kendine has durumların aracın biçimlerine bir aktarımıdır.

Biçimciler her zaman gerçekliği estetik olarak çekici kılacak tasarımlar içine gerçekliğin yeniden inşasının methodları, taslakları ile ilgilenmiştir.” (92)

91- Arnheim, Rudolf, a.g.e sf. 30-31

92- GIANNETTI, L. 2005. **Understanding Movies**, 10 th ed. Case Western Reserve University: Pearson Education, 2-487 aktaran Dannhauser, Phyllis “**Sergei Eisenstein: Formalism and Collision Montage**” <http://www.scribd.com/doc/97564/Formalism-and-the-Collision-Montage> 15.05.2007

Biçimci yaklaşım ile anlam oluşturma, belirli düşüncelerin, fikirlerin, anlamların, izleyiciye belirli bir düzende veya düzensizlikte ham malzemenin belirli bir stilde tasarlanması ile anlam iletilmesidir diyebiliriz. İzleyici belirli biçimde iletilen anlamları alır ve algı düzeneklerine göre yorumlayarak anlamlandırır.

Algılama sürecinde, algılayanın beklentileri, geçmiş deneyimleri görselin algılanma ve anlamlandırılması sürecinde önemlidir. Örneğin; “Penthouse dergisi için tasarlanan bir kayısı görüntüsünde *“bizi böyle düşünmeyi bırakın”* denilmektedir. Eğer kayısı görüntüsü tam olarak sunulursa bunun kayısı olduğu anlaşılabilmektedir. Fakat görüntünün belli bir kısmı ikinci resimdeki gibi kesilirse, bir çift hatun budu gibi görünecektir.” (93)



Algılanan görüntü belirli çağrışımlar, beklentiler ve bir bağlam (context) içerisinde algılanır ve anlamlandırılır. Görsel uyaranlar referans tecrübelerine bağlı olarak beyinde belli tepkiler uyarır. Çok farklı nesneler çok farklı bağlamlarda farklı bir anlam ifade edebilir.

Bir nesnenin nasıl gösterileceği veya nasıl algılandığı ile ilgili buraya dek verilen örnekler ile etkili bir görsel iletişim için kesin bir method ve formül oluşturmayı amaçlamıyoruz. Nesneleri ve gerçekliğin kendine has özelliklerini yeniden sunmak bir duyarlılık sorunudur. Nitekim Arnheim; “Belli bir kişinin önden görünüşü yerine yandan görünüşünün onu daha iyi anlatıp anlatmadığı, el ayasının mı yoksa elinin dışının mı daha anlamlı olduğu, belli bir dağın kuzeyden mi yoksa batıdan mı daha iyi görüneceği matematik olarak kesinleştirilemez; bunlar ince duyarlılık sorunlarıdır” (94) demektedir.

Yaşamın belirli kendine has özelliklerinin seçilmesi, belirli bir düzene konulması ile yaşam, görüntünün gücü ile değişir. İnsan algısının manipülasyonu ile ifade edilmek istenen anlam değiştirilip, dönüştürülerek belirli bağlamlarda anlamlandırılması ve algılanması sağlanır.

“Buster Keaton ile Charlie Chaplin’in filmlerinde, gerçek yaşamda bizi ağlatabilecek olaylara gülüyoruz. Görüntü olayları belli bir biçimle gösterdiği için bizi güldürebiliyor. Biçim gerçek yaşamdaki bir olayı değişik biçimde görmemize, algılamamıza yol açıyor, bakış açımız değişiyor. Gerçek dünyadaki olaya bakış açımızla görüntüdeki olaya bakış açımız aynı değil. Görüntü bizi sarsıyor. Gerçek dünyadaki bir olayı görüntüde gördüğümüzde olayı değişik "bir biçimde görüyor, değişik bir biçimde duyuyor, değişik bir biçimde hissediyoruz. Bundan dolayı olay üzerine düşüncelerimiz de değişiyor.” (95)

Görsel düzenleme ile algı sürecimiz, dolayısı ile düşüncelerimiz belirli yönde anlamlar ve çıkarsamalar yapar. Kayısı örneğinde ki gibi anlamlandırma süreci hem hicvedici, hem de eleştirel bir şekilde zihinlerde oluşan önyargıyı ortaya koymaya çalışmaktadır. Daha önce iletişim sürecinde uyaranlara karşı reaksiyon gösteren hedef birimin, örneğin bir annenin çocuğunun sesini diğer çocukların arasında tanıması gibi

94- BÜKER Seçil, ONARAN Oğuz, “Sinema Kuramları” Arnheim Rudolf, “Film ve Gerçeklik” Dost Kitap evi Ocak 1985 sf. 68

95- Büker, Seçil “Sinemada Anlam yaratma” Anadolu Üniv. Basımevi 1985 sf. 3

bireysel ihtiyaçlar, tutumlar, önyargılar ve tecrübeler gibi etkenlere bağlı olarak değişebildiğini belirtmiştik.

“Eisenstein'ın ünlü, "heyecanı duyguya, duyguyu düşünceye" dönüştürme formülü görüntüyle iletişim araştırmalarına da temellik etmiştir. Sinema görüntüsü böylelikle sadece betimleme ya da anlatma boyutunu aşarak heyecanı uyandırmaya yönelmiştir. Görüntü yoluyla seyirciyi heyecanlandırma politik sinemada bir düşünceyi benimsetmeye yönelikken, geleneksel sinemada bir tür duygu boşalımı (katharsis) ile seyirciyi” rahatlatmayı amaçlar. Bu düzenek, aynı görsel motorun nasıl birbirine zıt amaçlarla kullanılabileceğine iyi bir örnek oluşturmaktadır.” (96)

Görsel uyaranların algılama üzerindeki etkilerinin çözülmesi ve işleyiş yöntemlerinin bilinmesi etkin görsel iletiler oluşturmak için yararlı olabilecektir.

Paul Lester görsel mesajları anlamanın yararlarını şöyle belirtmektedir. “Eğer Görsel mesajları, onların tarihi bağlamları, nasıl yapıldığı, üreticinin ahlaki sorumlulukları, ve onların toplum üzerindeki etkileri şahsi reaksiyonunuz içinde çözümleyebilirsiniz, unutulmaz görüntüler yaratabilirsiniz.” (97)

Dramatik etkinin artırılması ve duygusal yoğunluğun sağlanması; toplumun, kültürel tecrübeleri, estetik öğelerine psikolojik olarak algılama üzerinde etkilerinin bilinmesi ile daha güçlü biçimde gerçekleştirilebilir.

“Belirli özel durumlarda doğal olarak belirli renk tonları tüm çerçeve içini kaplayan alanda yani, tüm çerçeve alanında hakim durumda olabilir. Rengin bu şekilde kullanılmasından amaç, izleyicide istendik bir duygunun uyandırılabilmesinin sağlanmasıdır. Bir görüntü büyük bir mavi alan üzerinde oluşturuluyorsa -içeriğe bağlı olarak- serin, taze veya (görüntülenen nesne koyu tonda bir renk içeriyorsa) soğuk ve kırıncı bir etkide bulunacaktır. Kırmızı renk tonlarının baskın olduğu, yangın alanı gibi bir yerde görüntüde duygusallık yoğunlaşacaktır. Buna bağlı olarak da dramatik

96- Güngör, Şefik “Sinemada Görüntü Yönetmeni” Kitle Yay. 1994 sf. 23

97 - Lester, P. M. (2000). *VISUAL COMMUNICATION* (2nd ed.). Belmont, CA: Wadsworth. Aktaran Messaris Paul Moriarty Sandra “**HANDBOOK OF VISUAL COMMUNICATION THEORY, METHODS, AND MEDIA**” LAWRENCE ERLBAUM ASSOCIATES, PUBLISHERS 2005 Mahwah, New Jersey London sf. 482

etkinin yoğunlaştırılması sağlanmış olacaktır.” (98)

İmgelerin, görsel estetik uyarıların, , görüntünün yeniden oluşturulmasında ve şekillendirilmesinde, oynadıkları rol ile filmde anlamın nasıl güçlendirilerek algılandığı ve anlaşıldığını verilen örnekler ile görebiliyoruz. Ayrıca görüntüler ile duygusal etkileri ile seyircide istenen yönde duygusal yoğunluk sağlanabilir, ve dramatik etki artırılabilir. Gördüğümüz şekil, renk, tasarım, anlam beyinde geçmiş tecrübelerin ve bilgi birikimin süzgecinde algılanır. “ ... Burada önemli olan nokta, gözden beyne elektrik sinyalleri gönderilmesi ve beyinde bir görüntünün oluşması değildir. Önemli olan beyinde oluşan görüntüyü kimin gördüğüdür. ‘Bakan’ ve ‘gören’ göz değildir, çünkü göz yalnızca bir araçtır gören beynin kendisi de değildir; çünkü o da, yağ ve proteinden oluşan bir ‘et’ parçasıdır. Beyin elektrik şifrelerinin çözümlendiği bir ekran gibi tanımlanabilir.

Beyinde oluşan görüntüye ‘bakan’ ve görüntüyü ‘gören’ kimdir? Burada algılama ve kişinin görsel algı psikolojisi ile yaşamış olduğu deneyimler devreye girmektedir. Sayısız bildirişim öğeleri aynı anda kavranırken, insanlar yaşadıkları bu görsel algı deneyimlerine bir düzen ve anlam yükleme eğilimine girerler. Ardından zihinsel olarak yorumlama süreci devreye girmektedir. Kısaca görme olgusunda, soyut imgeler zihinsel süreçte algılanmakta ve bu algılanan imgeler de bilinçli bir şekilde yorumlanıp anlam kazanmaktadır.” (99)

Beyin araştırmalarının gösterdiği şey dikkatin ışığın retinaya vurması ile başladığını göstermiştir, görüş beynin derinliklerinde gerçekleşir, ve algı anlamı gördüğümüz şeyden işleyerek ortaya koyar.

Bu karmaşık algı sisteminin işleyişini bilmek imgelerin pasifize edici etkisi karşında hem bir panzehir, hem de ustaca unutulmaz görüntüler yaratacak sanatçı için bir rehber olabilir.

98 -Yrd. Doç.Dr. Kafalı, Nadi, “BELGE FİLMCİLİĞİNDE GÖRSEL DÜZENLEME VE TEMEL IŞIĞIN YÖNLENDİRİLMESİ” Anadolu Üniv. Kurgu dergisi 6 sf. 157

99 - Moriarty, Sandra (May 1996). “Abduction and A Theory of Visual Interpretation”. Communication Theory 6:2, s. 167-187. aktaran Yrd. Doç. Parsa, Alev Fatoş “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi” <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0>

4 - Sinemada Algılama Üzerine bir Örnek film “Kutsal Hazine avcıları”

Solso'nun algılama sistemimizin sanat karşısında nasıl tepki verdiğini, Medusa'nın Salı tablosunun çözümlemesi ile daha iyi anlamaya çalışmıştık. Sinema da algılama sürecinin nasıl oluştuğuna dair, Greg M. Smith'in Film yapısı ve Duygu sistemi kitabında Steven Spielberg'in Kutsal Hazine Avcıları filmini ele almaktadır. Sinema yapısına bağlı olarak duygu sisteminin nasıl harekete geçirildiğini anlamak için yararlı olabilir.

“Film işaretleri (cue) yüz ifadeleri, figür hareketi, diyalog, sözlü ifade ve ton, kostüm, ses, müzik, ışık, mizansen, set tasarımı, kurgu, kamera (açı, uzaklık, hareket), alan derinliği, karakter nitelikleri ve geçmişleri ve anlatı durumu duygusal bilgi sağlayabilir. Bu işaretlerin her biri daha güçlü bir duygu ya da bir duygu durum yönlendirmesi yaratmada bir rol alabilir.

Filmler, yine de, tek duygu işaretlerini kullanma üzerine güvenle dayanamaz. Bireysel izleyicilerin duygu sistemleri arasında hatırı sayılır bir değişkenlik vardır ve tek işaretler bazı izleyiciler tarafından alınmış ve diğerleri tarafından ise kaçırılmış olabilir. Filmler bundan dolayı, gereğinden fazla değişken heyecanlandırıcı (emotif) işaretler sağlar, farklılaşan izleyici üyeleri münasip bir duygusal yönlendirmeye karşı dürtülmüş olur.” (100)

Smith duygusal bilgi ya da daha önce belirttiğimiz gibi modalite sağlayıcıları açıklamaktadır. Sinema da karşılaştığımız görsel, işitsel, biçimsel uyaranlara karşı Solso'nun belirttiği gibi bireysel birikimlerimize göre reaksiyon veririz. Beynimizde kayıtlı modaliteler bizim algımızı geçmişten gelen olumlu ya da olumsuz tecrübelerimize bağlı olarak şekillendirir.

“Anlatı öyküye ait amaçlar ve engeller ve hedef başarıları ve engeller serisini sık sık gerekli duygu durum-güçlendirmesi sonucunda sağlar.

Baş kahraman bir hedefi ya da alt hedefi başardığında seviniriz; hedefe ulaşılmadığı zaman ise, üzülür, korkar ya da endişeli oluruz. Hedefler ve engeller yüksek oranda anlatının içinde ön planda tutulmuş ve böylece anlar için yüksek oranda belirgin fırsatları her iki şekilde anlatısal ve duygusal şekilde anlamlı olarak yaratırlar. Hemen

100- Smith, Greg M. “ **Film Structure and Emotion system**” Cambridge University Press 2003 sf. 43

hemen her öykülü anlam anı bazı duygusal sonuçlar sağlama potansiyeline sahiptir, fakat her duygusal sonuç öyküsel olarak anlamlı değildir. Klasik Hollywood sineması sık sık “duygu belirleyiciler”(101) olarak adlandırdığım, kısa duygusal anların ortaya çıkmasının öncelikli amacı için metne ait yüksek oranda görülür konfigürasyonların işaretlerini kullanır. Bu belirleyici sinyaller bir anlatının rotasında izleyiciyi hedefe yönlendirmiş olarak gezintiye çıkarır, onları işaretlemek kısa bir duygusal ana bağlar. Bu duygu belirleyici anlatının gelişiminde basitçe ileri ya da geri değildir. Duygu belirleyici Ne öykünün üzerinde öykünün yazar yorumunu öneren veya Ne de öykü hakkında daha detay öneren bir bilgilendirici araç değildir.

Duygu belirleyicinin öncül amacı kısa bir duygu boşalımını üretmektir. Sık sık öykü durumunun bilgisi ya da anlatının amaçları üzerindeki etkisiz ya da az etkili bu tür anlar filminden çıkarılır.

Bu belirleyiciler metin içerisinde önemli bir duygulandırıcı işlevi yerine getirir, genede, münasip bir duygu durum içine angaje olmuş izleyici için, bir karşılık verip duygusal ifadeye karşı yatkınlığı sürdürmeye yardım eder. Birkaç metin, heyecana duygu durum-desteği sağlamak için, anlatısal olarak anlamlı olan anlar üzerine dayanabilir.” (102)

Film yapısı karşısında duygusal tepki ve algının nasıl yönlendirildiğini daha iyi anlamak için, Smith’in “Kutsal Hazine avcıları” filmi incelemesi bizi daha iyi aydınlatacaktır.

“...Avcılar hazineyi bulmaya ve dünyayı kurtarmaya çalışan Indiana Jones’un önüne bir engel sonrası bir başka engel koyma uygulamasıdır. Bu geciken anlar kahramanı tehlikeye atar, korku ve heyecan gibi geleneksel macera dizisel zevklerini izleyiciye sağlayarak, izleyiciyle onun arasında ittifak sağlar.

Filmin açılış sahnesi Jones’u orman içinden mağara içindeki bir bubi tuzağı içine altın bir heykelciği aramak için takip eder. Duygu durum (Mod) şüpheli, orman yerlilerinin yakında vuku bulacak saldırılarının tedirginliği ya da gizli ölüm tuzaklarının ani dürtüsündedir. Müzikal derece, perküsyon ve alışılmadık melodik aralıkların karışımının bir tedirginliğini verir, çevre tamamen derin gölgelerle doludur, ve kamera Jones’u arkasından izler.

101- Smith, Greg M. a.g.e. sf. 44

102- Smith, Greg M a.g.e Sf. 45

Jones'un rehberlerinden biri onu arkasından vurmaya dener, ve Jones hızlı bir kamçı darbesi fırlatarak kendisini kurtarır, onun karakter özellikleri silahı ile inşa edilir.

Bu kırbaçlama Jones'a ve onun geride kalan rehberine derin bir çukur üzerinden, atlayışlarına destek olur, az kalsın düşüp ölecek olan rehberine karşıya geçmeye yardım eder.

Bu kırbaç ve çukur engeli mağaradaki yollarında tekrar karşılarına çıkmalı. Bu engeller, korkunun duygusal ifadesini işaret eden, her iki anlatı işlevine hizmet eden (hedef e doğru gelişmeye engel olma ve gelecek anlatı olaylarını hazırlamayı sağlamak) ve duygusal sonuçlar sağlayan çoklu duygu işaretlerini kullanır (müzikal iğneler, yakın yüz çekimleri, v.s.)

Yol boyunca orada anlar hedef-yönlü anlatı işlevine anlamlı olarak hizmet etmeksizin sadece duygusal olarak belirlenmiştir. Rehberlerden biri sık orman içinde yürürken bir grotesk taş putu açığa çıkarır ve bir müzikal iğneleme ve ürken kuşların yüksek kanat sesleri ile akını eşliğinde çığlık atar. Açıkça bu, izleyicide irkilme refleksini harekete geçiren koordineli duygu işaretlerinin yoğunlaştırılmış bir organizasyonudur, biraz öncesinde tartıştığımız duygusal bilgi vericilerden farklı olarak, bu duygu belirleyici ya da saklayıcıları ne baş oyuncuya hedefi ile ilerlemesine yardım eder ne de yeni öykü bilgisi sağlar. Bu durum ne yapar, Sekansın şüpheli duygu durumunu devam ettirmeye yardım eden güvenli uyumlu duygu durumunu sağlar.

Bu taş put çığlığının öncelikli amacıdır. Tartışması zor, verilen anlatının birbirine bağlı doğası olarak herhangi anda kesinlikle hedefe ilerlemeye ya da öykü bilgisine taşımaz. Bu taş put çığlığı hikaye bilgisinin durumuna belki ufak bir katkısı vardır (Jones'un altın hazinenin saklandığı yerine yakınında olduğunu bilmemize izin verir), fakat açıkça bu anlatı olayının işlevselliği anlatı bilgilendiriciliğini aşar. Taş put un ana amacı izleyiciye Böö! Diye bağırmasıdır.

Bu bir çeşit alakası olmayan bu anı ürkütücü olarak belirlemek, duygu yoluyla duygu durumun yatkınlığının (duygu sisteminin yapısına verilen gerekli bir işlevselliğin) karaya vurmasıdır.

Jones'un üzerinde ve rehberinin sırtında mağara içinde tarantulaların görünümü bir diğer duygu belirleyicidir. Burada olay bir parça az barizdir. Biri tarantulaların Johns'un ilerlemesine bir engel olduğunu öne sürülebilir fakat istenilen duygusal etki ile karşılaştırıldığında engel olarak, onların işlevi önemsizdir. Jones sadece

örümcekleri süpürür, onları had safhada önemsiz engeller yapar (ve yalnızca engel ki Jones ve rehberi mağaranın dışına koşarken tekrar karşılaşılmamıştır). Tarantulaların öncül işlevi izleyicide, saçtaki örümcekler ile ilgili genel toplumsal çağrışımlar olan tikslenme ve korkuyu açığa çıkarmaktır. Onların işlevi hedef-yönlü işlevlerini iyice aşar.

Dikkat edin her iki duygu belirleyiciler epeyce basit ve güvenilir araçlardır. Eğer günlük topçu ateşini duymaya alışık değilsek, Bu irkilme refleksi, Yüksek bir gürültü duyduğumuzda önlemesi imkansızdır. Bu örümcekli saç görmede tikslenme reaksiyonu benim ilkokul oyun alanında olduğu gibi bugünde kesin ve yaygındır. Duygu durumu su yüzüne çıkarmak için, Duygu belirleyicileri seçerken film yapımcıları daha güvenilir ve basit duygu sağlayıcılar üzerine dayanmıştır. Duygu sağlayıcılar genel olarak karmaşık olmayan ve doğrudan yönelmelidir.

Dikkat edilirse bu belirleyiciler duygu durumu sürdürmeye, onlar için kesinlikle aynı duyguları sağlamayı gerektirmez. Taş put korkulu bir irkilme refleksini, ve tarantular tiksintmeyi sağlayabilir....” (103)

Burada, Kamera çerçevesi, müzik, yüz ifadeleri v.b her sinema unsuru için ayrı ayrı özel bir algı yaklaşımından çok sinematografik alt sistemlerin bütün olarak duygusal sistemi nasıl harekete geçirdiğinin bir açıklamasını anlayabiliyoruz.

Beyinde kayıtlı modaliteler çeşitli sinematik uyarılarla geçmiş referans tecrübelerle ilintili olarak bir duygusal tepkiyi yüzeye çıkarmaktadır. Hatırlayacağımız üzere modaliteler bir şey hakkında ne hissedeceğimiz, o şeyin ne olduğu, o şey hakkında zevk, acı miktarı, görsel, işitsel durumu hakkında çevresel uyarıların bir kaydı idi. Görsel sanatların duygusal işlevinin bu modaliteler üzerinde etkisi ile orantılı olduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Duygusal uyarıların çeşitliliği ve farklı duyu organların odağının sağlanması başarılı duygusal etki için gereklidir. Acı, Zevk, Hüzün, Mutluluk gibi duygusal durumları aktif hale getirmek film sanatçısı görsel uyarıları, duygusal tecrübelerden çağrışımları ve tepkileri amaca yönelik olarak harekete geçirmek için kullanır.

Renk, Mekan ve Algılama Bağlamında sinemada gerçeğin dönüştürülmesi

Bir örnek “Balıkçı Kral” filmi

İngiliz Yönetmen Terry Gilliam’ın yönettiği filmin konusu şöyledir; Film Ünlü Dj Jack Lucas’ın (Jeff Bridges) bir dinleyicisine radyo yayınında öğüt vermesi sonucu, dinleyicinin Babbit’s barında 7 kişiyi katledip intihar etmesi ile başlar. Bu olaydan sonra Jack suçluluk hissederek kendini alkole verir, 3 yıl sonra intihar etmeye kalkıştığı sırada, hayatı kendi hayal dünyası içinde yaşayan şizofren, kutsal kaseyi bulmayı kendine görev edinmiş çılgın evsiz Parry ile karşılaşır. Jack, 3 yıl önce Babbit’s barda katledilen 7 kişiden birinin Parry’nin (Robbin Williams) karısı olduğunu öğrenir. Parry’nin normalde üniversite öğretim görevlisi olduğunu bu şok edici olaydan sonra Parry kimliğine bürünerek sokakta yaşamaya başladığını öğrenir. Jack, Parry ile ilgilenirken Lydia’ya (Amanda Plummer), karşılıksız bir aşk beslediğini görür ve kız ile ilişki kurmasına yardımcı olur. Böylece içinde bulunduğu suçluluk duygusundan kurtulacak ve kendisine de yardım etmiş olacaktır. Her şey yolunda giderken Parry bir saldırı sonucu şoka girer. Onu bu şoktan kurtarmak için, hayal dünyasında elde etmek istediği kutsal kaseyi, bir zenginin evinden çalıp getirmek Jack’e kalır.

Jack kutsal kaseyi Parry’e getirir ve Parry şoktan kurtulur. Film herkesin mutlu olduğu bir sona varır.

Terry Gilliams filmin ana temasını Mitolojiden alan Balıkçı Kral hikayesine dayandırır. Bu hikaye mutluluğu bulmanın en önemli yolunu anlatır.

Yönetmen Terry Gilliam’ın karikatürist geçmişine uygun olarak, mekan ve renk ile öznel bir görüntü oluşturarak belli bir anlam ifade etmeğe çalıştığını görebiliriz.

Balıkçı Kral’da mekan ve renk konusunda söyleyebileceklerimiz. Balıkçı Kral’ın ilk sahnelerinde, Jack’i modern New York’da disk jokey ortamında, son derece kasvetli, düzgün, soğuk, tek renkli bir ortamda görüyoruz ve her nereye gitse tuzağa düşmüş gibi görürüz. Sadece dışarı çıktığında, aşağıda, sokakta nefes aldığını, Parry ile birlikte olduğunda insan doğasına vardığını ve diğer insanlarla daha içli dışlı olduğunu görürüz.

İç mekanların, gökdelenlerin, modern dünyanın insanı, mutluluktan sıcak insanı ilişkilerden uzaklaştırdığını, yabancılaştırdığını söyleyebiliriz. Gökdelenlerde iç

mekanın, mümkün olduğunca tek renkli, gri ve siyah gibi koyu tonlardan oluştuğu görülebilir. Ayrıca Gökdelerde yaşayan, Modern insanın temsili olan Jack'in giyim tarzına baktığımızda, koyu siyah ve gri tonlardan oluşan bir elbise giydiğini görürüz. Dj ortamında tamamen siyah koyu bir renk ve karanlık hakimdir. Gökdelerde dairesinde yine monolit renk düzeninden oluşan bir mekanda görürüz.

Siyah ve Koyu rengin Jack karakteri ile kullanılmasının, yönetmenin Jack hakkında izleyicinin, algılamasını öznel biçimde etkilediğini söyleyebiliriz. Siyah rengin ifade ettiği anlama baktığımızda : “ Batı kültürlerinde siyah ölümü ve matem sembolize eder, aynı zamanda aristokrasinin ve resmiyetin rengidir. Buna karşın Çin’de kışın ve kuzeyin sembolüdür. Siyah tüm renkleri soğuran bir fiziksel yapıya sahiptir; gizli, gizemli, dışa kapalı, bilinmeyen bir yapıyı imler. Buna karşın eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel bir rengiydi” (104)

“Lobach’a göre algılama öyle bir süreçtir ki, estetik görünümünün etkileri burada anlama çevrilebilir. Algılama bir yandan elde edilen görüntü, diğer taraftan düşünce içerikleri ve edinilmiş deneyden etkilenen subjektif bir olaydır.

Görsel algılamada en önemli noktalardan biri olan duyuların örgütlenmesi süreci, diğer bir deyişle anlamlandırma bireyin,

- Sosyo kültürel durumuna
 - Zekasına
 - Eğitime
 - Edinilmiş değerlere
- Estetik değerlere ve içinde bulunduğu toplumun değerleri ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir.” (105)

Siyah renk, gri gibi monolit renklerin hakim olduğu bir mekan içinde Jack'in dünyadan insani ilişkilerden, yaşamın sıcaklığından ve renklerinden yalıtılmış, güçlü, aristokrat sınıfına ait biri olarak resmedildiğini söyleyebiliriz. En azından Batı kültüründe siyah rengin ifade ettiği anlam ve algılanma biçimi böyledir. Ancak, Afrika ülkeleri gibi farklı ülkelerde, siyah rengin anlamı farklı algılamalara ve çıkarsamalara neden olabilir.

104-UÇAR T.F. a.g.y. sf. 49

105- UÇAR T.F. a.g.y sf. 60-61

Siyah rengin algılama ve anlamlandırma sürecinde, bireyin zekasına, Edinilmiş değerlere, Estetik değerlere ve içinde bulunduğu toplumun değerleri ile doğrudan bir ilişkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte görsel algılamamanın kültürel, antropolojik yapıya bağlı olarak farklılık gösterdiğini de söyleyebiliriz. Her kültürün renklere aynı anlamları yüklemmediğini ve farklı algılamalara neden olabileceğini görebiliyoruz.

Jack'in bulunduğu ilk mekanda, Jack'in dünyası tamamen minimalist ve fotojeniktir. Bir çeşit kafes içinde gibidir. İnsan yapımı şeyler tarafından tamamen dünyadan izole durumdadır. Radyo stüdyosunda, pencere yoktur, içinde bulunduğu bir kutudur. Gilliam stüdyo'nun duvarlarına kafes havası veren dikey çizgi gölgeler ile bir kafes görünümü vermek istediklerini film ile ilgili röportajında söyler. Jack sadece kendisi ile baş başdır cam bariyerin ardındaki ekibi ile bile direk iletişimi yoktur. Dünyayla yalnızca makineler, telefonla kontak kurabilir. Hiçbir şey doğrudan değildir. Yine Jack'in evine baktığımızda, yine bir parça kafes gibi stüdyosunda ki ortama benzer soğuk ve fazlasıyla düzgün bir ortam olduğunu görürüz. Pencere kenarlarının genel çekimde dikey çizgileri bir kafesi anımsatır.

Film'de var olan mekanın, modern toplumu ve modern dünyada insanların birbirinden uzaklaştıran kapitalist sistemi eleştirmek üzere bir mekan ve renkler ile bir anlam yüklendiğini, yaşamın estetik bağlamda dönüştürüldüğünü söyleyebiliriz.

Jack dünyanın sunduğu büyük güç ve para ile büyük bir kalede yaşıyor. Jack'in ilk gökdelendeki lüks evinde gördüğümüz ilk sevgilisi de siyah bir giysi içindedir. Üç yıl sonra Jack'i siyah renk içinde bulunduğu mekanın yani, yalıtılmışlık renginin aksine, rengarenk bir video dükkanı içinde görürüz. Mitolojide ki hikaye bağlamında; Büyük kaleden, ormandaki küçük köylünün evine düşmesi gibi Anne'nin video dükkanına düşer. Anne bütün karmaşıklık, düzensizlik içinde, ince olmayan dobralığı, korkunç gerçekliği ve hayatın bütün renkleri ile yaşayan bir varlık olarak görürüz. Anne'nin giyimi, gökdelendeki kız arkadaşının siyah giyiminin aksine renklidir. Kırmızı giysisi ve kırmızı tırnakları ile karşımıza çıkar. "Kırmızı, aktif enerjik ve dinamik yapısı sayesinde, tutkunun, ateşin, kanın, hayatın rengidir. Hindistan'da gelinler kırmızı giyer. Çin'de şans ve üretkenlik ifadesi taşır. Bunun yanı sıra kırmızı tehlikenin ve olumsuzluğun ve dikkatin rengidir." (106)

Diğer yandan; Parry'nin oluşturduğu hayal dünyasında düşman olarak gördüğü, korktuğu ve karşısına çıkan kırmızı şovalye kırmızı kostüm ile tehlikeyi temsil ettiğini söyleyebiliriz. Kırmızı şovalye film içinde gerçekte var olmayan fantastik bir gerçekliktir.

Anne'nin video dükkanına ve Parry'nin bodrumuna inildiğinde, yeryüzünde, yukarıdan daha kargaşa içinde, sıcak ve renkli bir atmosferin olduğu görülür. Aşağının tamamen insanlıkla ilgili olduğunu görürüz. Yukarıya çıkıldığında daha izole ve insanlıktan daha uzak soğuk bir yaşam olduğu söylenebilir. Bir bakıma kendinizde izole olur ve kendinizde kaybolursunuz bu da Balıkçı Kral'ın ne ile ilgili olduğunu açıklar.*

Film'de sokakta yaşayan Parry, fantastik bir dünya da kutsal kaseyi arayan bir şovalyeyi canlandırır. Jack neden olduğu olaydan üç yıl sonra sarhoş bir halde, deniz kenarında intihar etmeye kalkıştığında Parry ile karşılaştığını görürüz. Gördüğümüz bizim için modern dünyaya ait bir mekandır. Fakat Gilliam New York'u olağanüstü soyut görsel bir şehir olarak görüyor. Mimariyi filmde bir özellik olarak kullandığını söylüyor. Manhattan köprüsünün altında, Jack intihar etmeye kalkıştığında veya serseriler saldırdığında, nehrin bir krallığın kalesini çevrelemiş hendek gibi gördüğünü söylüyor.*

Parry prenseslerin kalelerin olduğu eski bir dünyayı seçmiş bir karakter. Dolayısı ile New York'a hangi gözle bakarsanız, istediğiniz herhangi bir dünya veya zaman olabiliyor.

Lydia'nın ofis binasına baktığımızda, modern bir binanın aksine, çelik, camların olmadığı büyük taş bir binada görüyoruz. Koca taş blokların, büyük ince duvarların oluşturduğu bir kalede gibi olduğunu görebiliyoruz.

Jack'i menajeri ile girdiği bina da yani modern dünya da tekrar gördüğümüzde, mimarinin sert hatlardan, düz camlardan oluştuğunu görüyoruz.

Balıkçı kral filmi örneğinden yola çıkarak, var olan olguların estetik biçimde dönüştürülerek, belli bir anlama kavuştuğunu ve belli bir mesaj verme amacına yönelik olarak anlamlandırıldığını söyleyebiliriz.

Filmin anlatmak istediği ve vermek istediği mesajları, sembolik iletişim süreci

* (bkz. Gilliam; Fisher King interview: <http://members.aol.com/morgands1/closeup/text/metro1.htm>)

içerisinde renkler ve mekanların birer gösterge olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Renklerin karakterlere yükledikleri yan anlamlar, Mekanın mimari olarak soğuk veya sıcak insan ilişkilerine ait kodları taşıması var olan olguların bir bütün (context) içerisinde yönlendirilerek bir anlama kavuştuğunu görebiliyoruz. Simgesel iletişim; *“sembol belirli bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram, veya kendi kavramının açılımları ve çağrışımları ile karşılaştırılmasından doğar.”* (107) Nitekim görsel algılama süreci için Lobach; *“algılama öyle bir süreçtir ki, estetik görünümünün etkileri burada anlama çevrilebilir. Algılama bir yandan elde edilen görüntü, diğer taraftan düşünce içerikleri ve edinilmiş deneyden etkilenen subjektif bir olaydır.”* (108) Demişti. Modern toplum için siyah renk; ölümü ve matem sembolize eder, aynı zamanda aristokrasinin ve resmiyetin rengi olarak algılanıyor. Diğer yandan Afrika toplumları siyah rengi, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel bir rengi olarak düşünce içerikleri ve edinilmiş deneylerden yola çıkarak algılıyorlar. Dolayısı ile Batı Modern toplumları için siyah renk bir gösterge olarak gönderme yaptığı anlamın, Filmde Jack karakteri için resmiyet, aristokrasi, matem gibi değerler ile modern dünya içinde yalnızlaşmış ve insani ilişkilerden uzaklaşmış insan karakterini betimlediğini söyleyebiliriz. Afrika toplumları da belki siyah rengi zenginliğin ve bereketin simgesi olarak yorumlayabilirler. Bu bakımdan görsel algılama sürecine bağlı olarak farklı bir anlam insan zihninde var olabilir. Yaşam insan psikolojisinden, kültüründen v.b. oluşur diyebiliriz, Örneğin; “ Renkler, fiziksel yapıları ve dalga boylarının farkları dolayısı ile değişik coğrafya ve kültürlerde anlamsal farklılıklar gösterirler. Bu farklılıklar renk sembolizmasında büyük farklılıklar gösterecek şekilde değişimini yaratır. Bazı renkler, belli kültürlerde hiçbir anlam ifade etmezken, farklı coğrafya da, başka bir kültürde aynı renk önemli sembolik anlamlara sahip olabilir. Gökkuşağı eskiden şans sembolize ederken, Batı’da ve özellikle ABD’de eşcinselliği sembolize eder.” (109) Fiziksel dünya ve simge sistemi kültürden kültüre değişir. Kültürlerin toplumların simgeleri, toplumdan topluma farklılık gösterir. Daha önce görsel algılamada bireyin

107-UÇAR T.F. a.g.y. sf. 24

108 -UÇAR T.F. a.g.y. sf. 61

109 - UÇAR T.F. a.g.y. sf. 46

özelliklerinde belirttiğimiz gibi görsel simgelerin, tasarım öğelerinin anlamlandırma süreci, bireyin, Sosyo kültürel durumuna, Edinilmiş değerlere, Estetik değerlere ve içinde bulunduğu toplumun değerleri ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir.



SONUÇ

Algılama, renk, görsel tasarım, psikoloji, görme, görüntü estetiği v.b. ele aldığımız birçok konu belki kendi içerisinde ve tek başına araştırılabilecek başlı başına birbirinden bağımsız derinliği olan konulardır. Sinemayı yedinci sanat yapanda zaten bu kadar çok özelliği olan enstrümanların organize biçimde kullanılmasıdır. Sanat eseri söz konusu olduğunda ortaya konan biçim aslında özdür. Görüntünün, ya da görselliğin gücü gösterilen olgulardan daha önemlidir. Görsel tasarım öğeleri olan renk, biçim gibi unsurlar izleyicilerin var olan tecrübeleri, bilgileri bağlamında algılanır. Biçimsel düzenlemeler içeriğin, anlamın gücünü artırır. Biçim insanlarda farklı hisler, duygu ve tecrübeleri uyandırabilir, böylelikle psikolojik olarak anlamın etkisi yoğunlaşabilir.

Sanat eserinin temel amacı hoşlanma, derin bir duygu, şok gibi duysal etkiler uyandırmaktır. Bir his, duysal etki uyanır ve bu etki sonucunda duyu verisi zihinsel olana dönüşerek kavranır. Kavrama süreci geçmiş tecrübeler, ortak kültürel paydalar, psikolojik algılama sürecine bağlı etkenler gibi bir çok unsurun etkisinde gerçekleşir. Eğer Görsel İletişim için seçilen tasarımlar sanatçı ile hitap ettiği toplum arasında aynı ortak değerler üzerinde şekillenmiyorsa iletişim başarısız olacaktır.

Film sanatçısının da işi artık gerçek, yalın, ham olgularla değildir. Onun işi artık izleyicisiyledir. İzleyicisi için gerçekliği aşmak, anlamlandırarak yeni bir gerçeklik yaratmaktır. Çünkü artık insan dediğimiz varlık için yaşamın anlamı, neslinin devamı için üreme, yaşam tecrübelerinin devamı için okumadır. (reading text & making sex) Yaşamı okuyan anlamlandıran insan için dünya semboller, tasfirler ve tasarımlarla çevrilidir.

Sinema biçimi olarak nitelendirebileceğimiz görüntülerde, işlenen hareket, uzaklık, renk, şekil gibi duysal bilgiler görsel sistem tarafından duyumsanır, duysal etki geçmiş tecrübelerden gelen çağrışımlar sonucu oluşur. Ne görüldüğü işi yani yorumlama beyin ile başlanır. Görülen şeylerin ne olduğu ile ilgili tahminler deneyimler ve görsel nöronların ateşlemeleri ile oluşturulur.

Bu belirtilen süreç ile ilgili olarak Pudovkin'in "Chess Fever" (Satranç ateşi) filminden bir sekansı örnek verebiliriz. Pudovkin montaj sonucu oluşan gülütler (gag) ile izleyiciye sürpriz yaşatır. Pudovkin parça parça öncelikle oyuncunun ayaklarını,

ellerini gösterir. Daha sonra uzak çekimle, izleyici tarafından ayrı ayrı iki oyuncu olarak yorumlanan oyuncuların aslında tek bir oyuncu olduğunu ve kendi kendisine satranç oynayan birinin varlığını gösterir. Böylelikle geçmişten zihinde oluşan satrancın iki kişi ile oynandığı bilgisi, görüntüyü oluşturan elementlerin etkileşimleri ile ortada iki oyuncunun olduğu düşüncesini uyandıracaktır. Geçmiş deneyimlere bağlı tahminlerin bize söylediği orada iki oyuncunun olmasıdır. Bunun nedeni şimdiye dek kendi kendine satranç oynayan bir oyuncuya belki de hiç rastlamamış oluşumuzdur. Dolaysı ile algı aktif ve yaratıcı bir süreç olarak geçmiş yaşam deneyimlerinden oluşturulan bir yorumdur. Nitekim Sovyet biçimcilerin daha önce belirttiğimiz bir çok kuramsal denemelerinde izleyici algısını görüntü ile bu şekilde manipüle ederek duygusal ya da düşünsel etki etmenin yollarını da keşfetmişlerdir. Zaten sanatın amacı organizma üzerinde sadece görsel uyaranlar oluşturmak değildir. Görsel uyaranlar sonucu bir yorumun meydana getirilmesidir. Bu yorum ile komik, yada duygusal derinliği olan yorumlar uyandırılabilir. Bir kalemle kılıca kesme yapmak insan zihninde geçmiş tecrübelerle çağrışım (asosiyasyon) oluşturularak yorum oluşur ve anlamın yoğunluğu ve duygusal etkisi artabilir. Yine bir kaseye çikolata rengi puding koyan ahçı görüntüsünden, bir bebeğinin lazımlığına geçiş ile gülme gibi beklenmedik çağrışımlar ve tepkiler uyandırılabilir.

Daha önce zihinde biriktirdiğimiz nesneler ve kavramlar gelecekte karşılaşacağımız görüntüleri yorumlamada bir şablon görevi oluşturur. Bu da eski duygusal referans verileri ile yeni verilerin karşılaştırılması ile oluşur. Penthouse dergisinin kayısı reklamı da geçmişte zihinde oluşan bir görsel şablonun hicvedici bir biçimde önyargıyı eleştirme amaçlı kullanılması olduğu söylenebilir. Özellikle mizahi görsel düzenlemelerin başarılmasının geçmiş referans tecrübelerle bir nevi çelme takılması ile başarıldığı söylenebilir. Beklentilere dayalı yorumun hatalı olması ve bir sürpriz ile karşılaştığımızda bize oynanan oyunun farkına vararak olaylara gülüyoruz. Güldürü filmlerinin çoğunda bu tür hileleri gözlemleyebiliriz.

Biçim bir bakıma özdür çünkü; insanda bir yorum uyandırma amaçlı olarak belli bir tasarım ile bir yorumu içerir. Sanatın amacı yorumdur, Film sanatçısı yorumu biçim ile estetik tasarımlar yolu ile yapar. Eğer biçim izleyici tarafından duyularla algılanarak istenen yorum uyandırılmazsa görsel olarak iletişimin de başarılı olamayacağı söylenebilir. Bunun başarılması içinde yaşamda gözlenen bir çok

unsurun film aracının teknikleri yolu ile tekrar inşa edilmesi ile meydana getirilir. Biçim ile belirli düşünceler, duygular ve fikirler ifade edilir. Belli bir görünüş biçem ile film sanatçısı tarafından yorumlanarak tekrar sunulur. Bu süreçte görsel olarak tasarlanan gerçeklik var olan gerçekliği aşarak yeni bir gerçeklik sunmayı amaçlar. Etkili bir görsel iletişim insana ulaşmayı amaçlar. Bunun içinde görsel iletişim ve tasarım unsurlarının algılama üzerindeki etkilerini iyi kavrayan bir film sanatçısının ifade gücü daha etkili olabilecektir.

Görüntüler karşısında duygusal etki ve algılama konusunda verdiğimiz bilgileri daha somut hale getirmek ve duygulanımı görmek gerekir. Örneğin, Pudovkin'in Mosjukin'in duygusuz yüz ifadesini, bir çorba, ölü kadının yattığı tabut ve oyuncak ayıyla oynayan yüz çekimi ile birleştirilmesinin seyircilerin algı modalitelerini belli bir duygusal yönde harekete geçirdiğini söyleyebiliriz. Yine, Potemkin Zırhlısı'nda Eisenstein'in askeri danışmanının hükümlülerin gözlerini bağlayan devasa bir çatkı imgesini, yani canlı varlıklar üzerine serilen muazzam bir kefen imgesini oluşturarak izleyicilerin duygusal tecrübelerini arzu ettiği yönde etkilemeyi düşünmesini de buna dahil edebiliriz. Bu filmde askeri danışmanın konu ile bilgi birikimi ve tecrübesi, izleyicilerin ve Eisenstein'in algılamasından farklı olduğu için Eisenstein'a ele güne rezil olmamak için yalvarmıştır. Askeri danışmanın tecrübesine göre, gemilerde ölüme hüküm giymiş kimseler hiçbir zaman böyle büyük bir bezle örtülmemişlerdi. Örtü yalnızca güverteyi kan lekelerinden korumak için kullanılmaktaydı. Eisenstein büyük bir kefen imgesi ile seyircilerde simgesel bir yoğunluk sağlamayı başarabilmiştir.

Simgesel olarak içeriği olan, gösterge olarak nitelenebilecek her türlü sanatsal, kültürel ürünler ve anlam, İnsanların algılama sürecinde, nöral modaliteleri faaliyete geçirebildiği ve algılanabildiği sürece anlam kazanabilir. İçerik, anlam algılamadır. Belli duygular ve değerler çağrışım uyandırdıkça simgesel anlam meydana gelebilir. İşte sanatsal ifade gücünün arkasında yatan bu mekanizmadır. Nöral çağrışımların, modalitelerin, sanatsal imge karşısında olabildiğince yoğun olarak aktif hale gelmesidir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Acıpayamlı, Orhan “**Halkbilim Terimleri Sözlüğü**” Ankara : T. D. K. Yay. 1978
- Adanır, Oğuz “**Sinemada Anlam ve Anlatım**” Kitle Yay. Ankara, 1987
- Akarsu, Bedi “**Felsefe Terimleri Sözlüğü**” Ankara : T. D. K. Yay. 1975
- Arnheim, Rudolf, **Sanat Olarak Sinema**, Öteki Ajans Nisan 2002
- Barnard, Malcolm “**Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**” Ütopya yayınevi 2002
- Büker, Seçil “**Sinemada Anlam yaratma**” Anadolu Üniv. Basımevi 1985
- BÜKER Seçil, ONARAN Oğuz, “**Sinema Kuramları**” Dost yay. 1985
- Cüceloğlu, Doğan “**Yeniden İnsan İnsana**” Remzi Kitabevi; Kasım 1999
- DOCUMENTATION CINEMATOGRAPHY US ARMY MOTION PICTURE SPECIALIST course book SUBCOURSE NO. SS 0536-B (Developmental Date: 19 October 1990)
- “**Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü**” Ankara : T. D. K. Yay. 1948.
- FİSKE John, **İletişim çalışmalarına giriş**, ARK yayınları çev. Süleyman İRVAN Ankara 1996
- Güngör, Şefik “**Sinemada Görüntü Yönetmeni**” Kitle Yay. 1994
- Kılıç, Levend, “**Görüntü Estetiği**” yapı kredi yay. İstanbul, 1994
- Lacey, Nick “**image and representation**” Key Concepts in Media Studies, Tavistock and Rochdale, England 1998
- Lotman M. Yuriy, “**Sinema Estetiğinin Sorunları**” Öteki ajans 2002
- Mascelli V. Joseph Silman “**The Five C's of Cinematography**” “motion Picture filming techniques” James Press Los Angeles
- Messaris Paul Moriarty Sandra “**HANDBOOK OF VISUAL COMMUNICATION THEORY, METHODS, AND MEDIA**” LAWRENCE ERLBAUM ASSOCIATES, PUBLISHERS 2005 Mahwah, New Jersey London
- Monaco James, “**Bir Film Nasıl Okunur**” Oğlak Yay.ve Reklamcılık Ltd.Şti. 2003
- NUTKU Özdemir, **Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü**, Ankara : T. D. K. Yayınları
- Pudovkin V.I. “**Sinemanın Temel İlkeleri**”, Bilgi Yayınevi 1966
- Rifat, Mehmet “**Homo Semioticus**” Yapı Kredi Yay 1993
- Solso, Robert L. “**Psychology of art and the Evolution of Conscious Brain**” The MIT pres, Cambridge Massachusetts, London, England 2003
- Ozankaya, Özer “**Toplumbilim Terimleri Sözlüğü**” Ankara : T. D. K. Yay. 1975
- ÖZÖN Nijat, **Sinema ve TV. Terimleri Sözlüğü**, Ankara: T. D. K. Yayınları, 1981
- Smith, Greg M. “**Film Structure and Emotion system**” Cambridge University Press 2003
- Yrd. Doç. Sipahioğlu Ahmet & Doç. Dr. Genç Adem, **Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi yay.Evi, İzmir
- Tahir Nejat Gencan, Haydar Ediskun, Baha Dürder, Enver Naci Gökşen “**Yazın Terimleri Sözlüğü**” Ankara : T. D. K. Yay. 1974
- Turani, Adnan “**Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü**” Ankara, T. D. K. Yay. 1968

MAKALELER

- Baird, Robert “**Love, Desire, the Image, and the Grave**”
<http://www.imagesjournal.com/issue02/features/vertport.htm> 06.02.2008
- Dannhauser, Phyllis “**Sergei Eisenstein: Formalism and Collision Montage**”
<http://www.scribd.com/doc/97564/Formalism-and-the-Collision-Montage> 15.05.2007
- De Rome, Andrea “**the camera never lies**” <http://www.aber.ac.uk/media/sections/image03.php> 17.09.2007
- Erdoğan İrfan, “**DİLİN BELİRLEYİCİLİĞİ, ETİK ve İLETİŞİM**”
<http://www.irfanerdogan.com/makaleler4/dilinbelirleyici.htm> 01.04.2008
- GÜNGÖR, Şefik, **Görüntüler Evreni**, Sinemasal <http://www.sinemasal.gen.tr/goruntuler.htm>
- Dr. KARAKAYA, Serdar “**SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE SANAT OLARAK SİNEMANIN RESİMSSEL ESTETİĞİ**” www.e-sosder.com, 20.11.2007

Yrd. Doç Dr Kafalı, Nadi, **BELGE FİLMCİLİĞİNDE GÖRSEL DÜZENLEME VE TEMEL İŞİĞİN YÖNLENDİRİLMESİ**” Anadolu Üniv. Kurgu dergisi 6
Kuruoğlu, Huriye E.Ü İletişim Fak. Dergisi **Düşünceler** sayı;7
Teber, Mehmet “**bilinçaltı reklamcılık**”
<http://www.ruhsalterapi.com/4864-bilin%C3%A7alt%C4%B1-reklamc%C4%B1%C4%B1k.html>
24.03.2008
Yrd Doç Parsa, Alev Fatoş “**İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi**
<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0>
SOYGÜDER Şebnem, “**Renk**” Fotografya 18. Sayı
SİREL, Şazi, “**Müzelerde ve Bürolarda aydınlatma**” İlk Baskı 3 Ocak 1997 Kitapçık No:8
www.yfu.com/booklets/booklet-08.doc (03.03.2007)

WEB SİTELERİ

“Gregory Richard L., Eye and brain, 1966, akt. Eric R. Kandel, James Schwartz, and Thomas Jessell
“**PRINCIPLES OF NEURAL SCIENCE**” E.Ü. Tıp Fak. Sinirbilim Ders Notları
<http://eubam.ege.edu.tr/kandel/> 07.03.2008
www.kamerarkası.org (03.03.2007)
<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=sanat> 07.04.2008
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/basliklar.htm> 06.03.2008
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/biyopsiko.htm#test> 05.02.2008
http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/t_tasarim_15index.htm 22.04.2008
<http://www.ailem.com/templates/library/1731.asp?id=11935> (03.03.2007)
<http://www.derki.com/sayfalar7/sinemadarenk.html> 04.03.2008
<http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-1.html> 20.02.2008
<http://www.mcatürk.com/guncel> 040306 kaygiecel.htm 20.08.2008

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Koray ÇANKAYA
Doğum Tarihi
Askerlik
Adres

EĞİTİM

Yüksek Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV bölümü
(2006-2008)

Lisans : Doğu Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, K.K.T.C.
Radyo TV ve Sinema (2002)

DİL BİLGİLERİ

İngilizce; iyi düzeyde okuma, anlama, konuşma

KURS ve SEMİNERLER

Haber Belgeselciliği atölye çalışması; Uzaklar, Haberci belgeselleri yapımcısı Coşkun ARAL tarafından verilmiştir. Doğu Akdeniz Üniversitesi (Mart - Haziran 2002)
İngilizce öğretmenlik sertifikası; Ege üniversitesi (2002-2003)

BİLGİSAYAR

Adobe Premiere (non-linear editing), Adobe Photoshop, Image ready, Microsoft Word, Power Point, XP uygulamaları

MESLEKİ TECRÜBE

2001-2002 DAÜTV Oryantasyon programı canlı yayını; Kameraman.
DAÜTV Asistan; International Day, Pakistan Topluluğu, THM konseri v.s
Video prodüksiyonlarını yapmıştır.
Yapım ve Yönetimini üstlendiği prodüksiyonlar; Sevdan Ağırır Bana Deniz,
Trekking belgeselleri ve Son Gerçek kısa Film. (S-VHS formatında)
Profiles, Campus life, Spring Fest Programları; Kameraman (DV formatında)
TV-8 Gençlerle Soru Yorum programı; Kameraman (DV formatında)

BURS ve ÖDÜLLER

K.K.T.C. M.E.B Öğrenim destek bursu,
Doğu Akdeniz Üniversitesi, Şeref belgeleri ve Asistan Öğrenci Bursu